

الهيئة العامة لقصور الثقافة

تأملات في الأدب المصري القديم

مكتبة الشباب

٢٨

لويس بقطر



الهيئة العامة لقصور الثقافة

مكتبة الشباب

٢٨

تأملات فى الأدب المصرى القديم

لويس بقطر

المراسلات باسم مدير التحرير علي العنوان التالى
١٦ شارع أمين سامى - القصر العيني - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

مكتبة الشباب

سلسلة إسبوعية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

محتويات الكتاب

مقــدمة

يمتد الأدب المصرى القديم على طول مرحلة تاريخية تبدأ منذ خمسة آلاف سنة وتستمر حتى بداية انتشار المسيحية فى مصر ، نقش على الحجر وكتب على البردى ، وجاء شعرا ونثرا ، أسطورة وتقريراً واقعياً ، تسبيحاً للآلهة وشكاً فى عالمهم . ومن حيث التسلسل التاريخى يمكن اعتبار «متون الأهرامات» أقدم الأعمال الأدبية التى خطها قدماء المصريين أيام الدولة القديمة ، اختلطت فيها الأسطورة بالتغاليم والأغانى الدينية فى محاولة لبعث الملوك إلى عالم السماء . اللغة شعر والقدرة على فهم النص فى أحيان كثيرة صعبة . وتعتبر «متون التوابيت» و«كتاب الموتى» فى المراحل اللاحقة ، الامتداد الطبيعى لهذا النمط من التعبير .

وتتميز الدولة القديمة بنمط آخر من الكتابة الأدبية وهو أدب الحكمة الذى يرسى قواعد السلوك ويحدد القيم الخلقية التى يجب أن يتحلى بها الرجل الكامل، وأكمل هذه الأعمال «تعاليم بتاح حوتب» .

وهناك أيضاً لون من الكتابة الأدبية تميزت به مقابر النبلاء والقادة، إذ سطروا لمحات من تاريخ حياتهم وأعمالهم وغزواتهم ليتذكرهم القادمون بعدهم ، وهى أشبه بالمذكرات التى تحوى شيئاً من حياة أصحابها .

ثـم هناك الحكايات التى كـانت تصور حياة بعض ملوك الدولة القديمة ومـا يجرى فى بـلاطهم ، والسحرة الذين يصنعون المعجـزات فى أسلوب شيق ، وقـد

دونت هذه الحكايات فى فترة لاحقة ، وإن كان أبطالها ينتمون إلى الدولة القديمة .

ومع تدهور الدولة القديمة وبداية مرحلة من الصراع الاجتماعى ضاعت فيها المركزية وسيطرة الملكية الطاغية ، وتميزت بالبحث عن لون من العدالة الاجتماعية ، برزت إلى الوجود أعمال أدبية فيها لون من الاحتجاج على الظلم الاجتماعى أو الشك فى وجود العالم الآخر والقيم الدينية . وتعددت أنماط التعبير من قصة مثل «شكوى الفلاح الفصيح» إلى حواريات مثل «الرجل الذى تعب من حياته» إلى أشعار مثل «أغانى عازفى القيثارة» . وهذا لم يمنع من ظهور أعمال تتحسر على تبدل الأحوال حيث يتعذب النبلاء ويسعد الفقراء .

ومع بداية الدولة الوسطى وعودة الملكية شهدنا عملا قصصيا فيه طابع السيرة الشخصية : «سنوحى» ، وإن كان يضرب على أوتار كثيرة : التمرد، الاغتراب، البطولة والمصالحة ثمنا للعودة إلى الوطن .

لقد انتشرت الأغانى الدينية ، وتميز أدب الحكمة بالتوجه من ملك إلى ابنه ينصحه بأشياء كثيرة منها العدل واليقظة وعدم الثقة فيمن حوله ، وهى تعكس محاولة الملكية فى مرحلتها الثانية أن تتلمس طريقها فى حذر وليونة حتى تحكم قبضتها من جديد .

ثم تأتى مرحلة انهيار الدولة الوسطى وسيطرة الهكسوس ومن جاء بعدهم من ملوك ضعاف حتى تم التحرير من الهكسوس وبناء الدولة الحديثة وفيها تجاوزت مصر حدودها وغزت جيوشها بعض ممالك الشرق الأوسط ، ثم انحسر كل هذا ليحكم مصر ملوك من الجنوب أو الغرب أو تصارع القوى الزاحفة عليها ، وأخيراً سقطت فريسة الفرس واليونان والرومان .

وعكس أدب الدولة الحديثة كل تقلبات هذه الفترة سواء فى المجال العسكرى أو الدينى او الاجتماعى . ففى المجال العسكرى جاءت قصيدة «قادش» مثلاً،

تصور معارك رمسيس الثانى ضد الحيثيين ، وهى لون من الشعر الروائى ولكنها لا ترقى إلى مستوى الملاحم . وفى المجال الدينى جاءت ثورة «اخناتون» الدينية تفجيراً لطاقات فنية أعطت الأشعار الدينية مضمونا جديداً يدور حول الإله الواحد ، قرص الشمس . وفى المجال الاجتماعى جاءت قصة «وينامون» تصويرا لمدى ضياع هيبة مصر فى البلاد المجاورة . وهى على النقيض من «سنوحى» تصور ما قاساه «وينامون» من مضايقات فى رحلته لشراء خشب لبناء مركب الإله . لقد كان «سنوحى» بطلا استمد من سمعة وهيبة مصر إمكانية ليعزز مواقفه ويفرض نفسه ، بينما يتعرض «وينامون» للنهب ويستنجد فى مذلة بحثا عن مساعدة له فى محنته .

لقد عرفت مصر كل هذه الأنماط الأدبية ، وعبَّر الكتاب من خلالها عن ملامح العصور التى عاشوها ، وربما كانوا فى احيان كثيرة أكثر صدقا فى تصويرهم للتاريخ من كل محاولات التاريخ الرسمي . لقد حاول كتاب كثيرون ، رغم سيادة الملكية والمركزية ، أن يعبروا عن درجة من التميز والتمرد ويركزوا على حرية الكلمة أيضاً ، ولكننا لانعدم فى الجانب المقابل أعمالاً أدبية جاءت تمجيداً لحاكم أو ملك ، واتسمت بطابع الدعاية الواضحة مثل « تنبؤات نفرتي» . يبدأ النص بالملك «سنفرو» أحد ملوك الاسرة الرابعة يبحث عمن يسليه ، وينصحه رجال البلاط باستحضار الحكيم «نفرتي» ويطلب منه الملك ان يحدثه عن المستقبل . ويبدأ الحكيم يتنبأ بسلسلة من الكوارث ستحل بمصر تنتهي بمجيء ملك اسمه «أمني» (الاسم قريب من «أمنمس» الأول ، أول ملوك الاسرة الثانية عشر) . لقد كتب هذا النص في فترة لاحقة وليس أيام الدولة القديمة ، ولم يكن الهدف منه سوى الدعاية لمؤسس الأسرة الثانية عشر .

ولقد لعبت الأسطورة دوراً هاماً في تاريخ الأدب المصرى ، وليس من الصعب أن نلمح تمايزاً بين دور الأسطورة في بلد كمصر وبلد كاليونان ، فالأسطورة في مصر جزء

أساسى من التراث الديني بل هى قصة الخلق ومنشأ الآلهة . وإذا كانت الأسطورة في بلد كاليونان أدت إلى نشأة فنون مستقلة كشعر الملاحم والمسرح ، ففي مصر تلاحمت الأسطورة وعالم الدين ونشأت فى أحضانهما أشكال التعبير من شعر دينى ومسرح تلعب فيه الآلهة أدوار البطولة ، ومن هنا كانت محاولات المسرح في مصر متميزة عن أنماط المسرح في البلاد الأخرى ، إذ ارتبطت أكثر بالتجربة الدينية وترعرعت في أحضان المعبد وتحققت في مهرجانات الآلهة أكثر من أى شيء آخر . وفى الفصول المتعلقة بالمسرح شرح كاف لهذه القضية .

وقد انهيت الكتاب بفصلين عن الرقص والموسيقى فى مصر القديمة ، والواقع أن هذين الفنين لم يكونا منعزلين عن فن الكلمة والأدب ، فهناك رقصات لها طابعها الدرامى وطابعها الأسطورى . كما ساهمت الموسيقى أيضاً فى المهرجانات والاحتفالات وفي مصاحبة الأغانى كأغانى عازفي القيثارة . كل ما ارجوه من هذا الكتاب ان يتعرف أبناء مصر الحديثة على صفحة من تاريخهم الماضي حتى يزول الاغتراب ويجرى تاريخنا متصلا لا حواجز من الجهل أو التعصب تفصل مراحله المختلفة .

لويس بقطر

دور الأسطورة فى الفكر المصرى القديم

القضايا التى تدور حولها الأساطير :

لعبت الأساطير فى الفترة الأولى من تاريخ البشرية دوراً هاماً فى الحياة الفكرية ، لقد كانت الوسيلة المبكرة فى محاولة فهم العالم وتحديد معالمه ، إنها البداية لرحلة طويلة يصارع الإنسان فيها ليقيم علاقة مفهومة بينه وبين الطبيعة وقواها المختلفة ، القاسية أحياناً ، الرحيمة أحياناً ، والإنسان فى تلك الفترة المبكرة أقرب إلى طفل يخرج إلى العالم ، يحاول أن يتحسس كل شىء محيط به ، ومن خلال طريق ملىء بكل ما هو غريب يحاول الطفل أن يفهم العالم المحيط به ، يخطىء أحياناً ويصيب أحياناً حتى يتعلم كيف يستجيب لكل هذه المؤثرات دون أن يصيب نفسه بضرر .

والإنسان المصرى شأنه شأن كل البشر فى انحاء العالم فى فجر التاريخ ، كان مشغولاً بقضية الخلق ، كيف جاء إلى الوجود ، من صنع هذا العالم ، ما القوى التى تتحكم فى حركته ، كيف يرضيها ويتجنب خطرها . ومن مكونات البيئة المحيطة : الطبيعة ، الحيوانات ، الطيور ، الأشجار ، الشمس ، القمر ، النجوم ، الماء ، الأرض ، بدأ الإنسان يصنع لغته الأولى لغة الأساطير ، إنها لغة لا يحكمها المنطق الصارم المحدد الذى اكتسبه الإنسان بعد مرحلة طويلة من الخطأ والصواب ، لغة نسجها من الخيال والواقع حيث الحدود الفاصلة بينهما غير محددة ، لغة تتسم

بالتلقائية والانتقال السريع من فكرة إلى أخرى ، والرغبة المتجددة فى الوصول إلى شىء جديد يحل هذه الالغاز التى تحاصره من كل جانب .

وليس غريبا أن تصبح قضية الخلق المحور الأساسى فى البناء الأسطورى المصرى القديم ، فمصر هبة النيل تخلق كل عام من جديد ، يأتى الفيضان ويغطيها فتقف الحياة ، ثم ينحسر الفيضان فتبرز إلى الوجود الأرض ومعها الحياة . إن هذه الظاهرة استرعت انتباه المصرى القديم ، ومن هنا جاء تصوره للخلق بوعى أو غير وعى : الأرض الأولى التى تطل برأسها من الماء الأزلى وتصبح نقطة الحياة . ولكن الحياة لاتكون بغير النور والدفء ومن هنا جاءت الشمس لتكون الخيط البارز فى النسج الأسطورى .

وتتردد هذه الفكرة فى أساطير الخلق المختلفة التى صاغها العقل المصرى سواء فى عين شمس أو الجيزة أو الاشمونين أو الاقصر ، فتحكى أسطورة عين شمس انه كان فى البدأ الماء الأزلى واسمه «نون» ومنه خرج أتوم (الشمس) لتبدأ بعدذلك قصة الخلق . وتحكى أسطورة الجيزة نفس القصة ، ولكن «نون» الماء الأزلى يصبح «بتاح» كبير آلهة الجيزة ، ومنه ومن زوجته «نونيت» يخرج أتوم وتصبح الجيزة الصورة المصغرة لمصر كلها التى تموت وتولد مع الفيضان ، كما يموت فيها أوزيريس غرقا ويبعث . وتحكى الأسطورة الثالثة ان الاشمونين نشأت فوق التل الأول ، بقعة الأرض التى برزت برأسها من الماء ، وعليه بيضة العالم التى منها خرج طائر النور «رع» الشمس ، وفى رواية أخرى أن الطائر «إيبس» أبو قردان ، وهو رمز الإله «دجحوتى» كبير آلهة الاشمونين ، اله القمر والحكمة ، هو الذى وضع البيضة . وفى رواية ثالثة ان من الماء الازلى خرجت زهرة اللوتس ، ولما تفتحت اوراقها ظهر طفل الهى هو رع . وفى رواية رابعة انه لما تفتحت أوراق زهرة اللوتس ظهر جعران وهو رمز للشمس أيضاً ، ثم تحول إلى طفل أخذ يبكى ومن دموعه جاء البشر .

وتحكى الأسطورة الرابعة أن مدينة الاقصر نشأت أيضاً على التل الأول الذى أطل برأسه من الماء ومنه بدأت الحياة الأولى .

وإذا كانت أسطورة الخلق المصرية ارتكزت على الماء الأزلى الذى منه خرجت الحياة فى اتحاد مع الشمس فان لكل أسطورة قسماتها الخاصة فى وسيلة الخلق وتسلسل الحياة والابطال المميزين الذين لعبوا دورا فى عملية الخلق وبناء الكون ، فتحكى أسطورة الخلق فى عين شمس نشأة أتوم من الماء ولكنه ليس من صنع أحد ، فقد خلق نفسه بنفسه ، فهو الإله الواحد ، ومنه خرجت الآلهة الأخرى . ومن لعابه جاء الإله «شو» إله الهواء أو التنفس الذى بدونه لا تكون حياة . وتقيأ فجاءت «تفنوت» وهى رمز النظام الكونى . ومن «شو» و«تفنوت» جاءت «نوت» آلهة السماء و«جب» إله الأرض ، ومنهما جاءت الآلهة «إيزيس» ، «أوزيريس»، «نفتيس» و«ست» . وتحكى الأسطورة ان انفصال السماء عن الأرض تم عندما فصل «شو» «نوت» عن «جب» وكانا فى عناق دائم ومن هنا أصبحت «نوت» إلهة السماء و«جب» إله الأرض .

والملاحظ فى هذه الأسطورة التدرج فى عناصر الخلق فهى تبدأ بعناصر الطبيعة ، الماء والشمس ثم الهواء والسماء والأرض ، ثم تنتقل إلى آلهة بشرية ، إيزيس ، ونفتيس وست . وهذا يشرح محاولة الإنسان أن يخلق أرضا مشتركة بين الطبيعة وقواها وعالم البشر . والشىء الثانى إن أتوم وحده مصدر الخلق ومنه جاءت الآلهة المختلفة . ويعتبر «حورس» بن أوزيريس الامتداد الأخير لهذه المجموعة من الآلهة . وأصبح كل ملك هو حورس أى ابن أوزيريس ومن هنا جاءت فكرة تأليه الملك .

إن آلهة الخلق حسب هذه الأسطورة تسعة ولذلك لقبوا بالتاسوع . ولكل إله من هذه الآلهة أساطيره الخاصة التى كانت تعبيراً بشكل أو آخر عن تطور الفكر الأسطورى سواء ليفسر أو يعلم أو يمتع أو يحمى البشر خلال تجاربهم المختلفة ،

فهناك الكثير من الأساطير حول الإله الشمس . لقد كان له اسماء مختلفة ، فهو «أتون» قرص الشمس وهو «خبرى» الشمس المشرقة ، ورع فى علياء سمائه ، وأتوم عندما يغيب . وتقول الأسطورة إن الشمس كانت تولد كل يوم على صورة عجل ذهبى تلده بقرة السماء . وتقول أسطورة أخرى إن امرأة السماء كانت تبتلعه كل ليلة وتلده فى اليوم التالى . وتقول أسطورة أخرى انه كان يستريح فى جزيرة فى المحيط السماوى عندما لايكون سابحاً فى السماء فى قاربه أو فى عالم ما تحت الأرض . وتقول أسطورة أخرى إنه بيضة يفرخها كل يوم الاله جب إله الأرض على صورة طائر بحرى أو صقر أو عين الصقر اليمنى لأن عينه اليسرى هى القمر . وفى رواية أخرى أن القمر ابن «نوت» أو الاله أوزيريس أو دجحوتى .

وكانت النجوم أبناء آلهة السماء على صورة أنثى خنزير تلدهم فى الصباح وتبتلعهم فى المساء . وكانت النجوم أيضاً رفقاء رع الإله الشمس . أما نجمة الصباح فكانت وصيفة الاله الشمس تقدم له طعام الصباح وتغسل وجهه كل يوم .

وتقول الأساطير إن أتوم كان له عين واحدة ولكنها منفصلة عنه ومستقلة . وقد حدث يوما ان «شو» و«تفنوت» انفصلا عن ابيهما أتوم فى غياهب المحيط المظلم وارسل أتوم عينه للبحث عنهما . واثناء غياب العين بحثا عن الابنين استبدلها أتوم بعين أخرى أكثر ضوءاً ، فغضبت العين الأولى من أتوم ، وحتى يرضيها أخذها ووضعها على جبهته حتى تحكم كل العالم الذى كان فى طريقه إلى خلقه . وأحياناً كانت تصور هذه العين كإلهة مدمرة .

ويروى عن رع أنه بعد أن صعد من المياه الأزلية كانت زهرة اللوتس تخفيه بين أوراقها بعد رحلته فى قارب السماء . وهناك رواية أخرى أنه ظهر على صورة طائر وهبط على قمة مسلة تمثل شعاع الشمس .

وهناك أكثر من رواية عن خلق البشر تقول أحداها إن أتوم بكى ومن دموعه جاء

البشر ، وتقول أخرى إن البشر جاءوا من دموع العين التى انفصلت عن إله الشمس وقاومت العودة وفى مقاومتها بكت ومن هذه الدموع جاء البشر .

ولقد حكم رع العالم فى فترة سابقة تعرف بالعصر الذهبى أو العصر الأول ، وكان رع يبدأ كل نهار رحلته فى الإثنى عشر مقاطعة (رمزاً إلى ساعات النهار) وأحياناً كان الناس يحسون باضطهاده ويثورون عليه وخاصة عندما تلفحهم أشعته النارية ، ولكنهم كانوا لايملكون سلاحاً ضده . وفى مرة من المرات حاولت الأفعى «أبوفيس» أن تتآمر ضده وتقتله ، لكنها هزمت هى وأنصارها فى معركة استغرقت يوماً . وفى رواية أخرى تجسد رع قطة أو أسداً ليقطع رأس الحية .

ومع مرور الزمن أصابت الشيخوخة رع وبدأت الآلهة تتمرد عليه ، وأخيراً دعا رع الآلهة للتشاور معهم فأشار الآلهة أن يحكم ابنه بدلاً منه ويتفرغ هو لتمرد البشر . واحتمى الناس فى الجبال هرباً من عين الإله الشمس . وتجسدت العين الآلهة «حاتور» . وأخضعت حاتور البشر وكانت لديها رغبة فى افنائهم ، ولكن رع كبح جماحها إذ أوصى اتباعه أن يلونوا جعة بلون الدم ويسكبوها على الحقول فشربت حاتور وثملت ولم تستطع ابادة البشر كما فكرت .

ولما تعب من كل هذه الاحداث اعتلى الإله الشمس «نوت» البقرة ، آلهة السماء ، ورفعته إلى السماء وتعلق الآلهة الآخرون بها وأصبحوا النجوم ، وهكذا انفصلت السماء عن الأرض والآلهة عن الناس ، وترك رع الحكم للإله «دجحوتى» الذى أعاد النور إلى البشر .

وبعد هذا أصبح رع يقوم برحلته اليومية فى قاربه والآلهة من حوله هم البحارة . وكانت رحلته النهارية والليلية محفوفة بالمخاطر وتتسم بالصراع بين أنصاره واعدائه وعلى رأسهم الأفعى «أبوفيس» . وتُفَسَّر الاعاصير بأن العواصف تجتاح العالم عندما

يحقق «أبوفيس» انتصاراً وقتياً على رع ويحل خسوف الشمس عندما تبتلع الأفعى القارب الشمسى .

هذه صورة سريعة لأسطورة الخلق فى عين شمس وبطلها الإله الشمس . أما قصة الخلق فى الجيزة فبطلها بتاح ، وهو فى نفس الوقت إله الماء الأزلى ومعه «نونيت» ، وهى الآلهة الأنثى المقابلة للإله بتاح ، ومنهما جاء أتوم . والشىء المميز فى بتاح أن وسيلة الخلق عنده هى القلب واللسان ، القلب مركز الفكر واللسان أداة التنفيذ . وقد خلق بتاح كل شىء ، الآلهة ومظاهر الحياة المختلفة ، ويظهر بتاح فى صورة إنسانية وهو أيضاً الإله الأوحد .

أما قصة الخلق فى الاشمونين فهى شىء آخر ونمط جديد من التفكير ، فليس هناك إله واحد منه تصدر الحياة بل هناك ثمانية آلهة ، أربعة ذكور وأربعة إناث ، هم المسئولون عن نشأة الحياة والشىء الغريب ان هذه الآلهة حكمت يوماً العالم ثم تركته بعد أن أصبح فيه النيل الذى يفيض والشمس التى تشرق . وعناصر الطبيعة جزء أساسى فى تشكيل هذه الآلهة ، فالذكور رؤوسهم رؤوس ضفادع والإناث رؤوسهن رؤوس حيات .

وتدور أسطورة الخلق فى الأقصر حول آمون وهو إله خلق نفسه بنفسه وهو أيضاً خالق الآلهة الآخرين . وكان أحياناً يظهر فى صورة كبش على رأسه تاج ثلاثى .

هذه هى ملامح أساطير الخلق الأساسية ولكن هذا لم يمنع من نشأة أساطير خلق مختلفة تدور حول آلهة آخرين فى أجزاء أخرى من مصر ، فهناك فى أسوان الإله «خنوم» الذى خلق البشر من الصلصال على عجلته الفخارية .

ولا تختلف أساطير الخلق المصرية كثيراً عن المنحى العام لأسطورة الخلق فى أماكن أخرى من العالم ، فالماء كمصدر للحياة والبيضة الكونية وآلهة الماء والأرض

والخلق من خلال الكلمة (اللسان عند قدماء المصريين) كلها عناصر شائعة فى الأسطورة على نطاق العالم ، ولكن الملمح المصرى يبدو فى القدرة على تجسيد هذه الرموز كأنها نابعة من مكان معين هو مصر بنيلها وشمسها وأرضها وسمائها .

وبالإضافة إلى أساطير الخلق ، هناك الأساطير التى تدورحول الموت . لقد شغل المصرى القديم بقضية الموت فهى نقيض الخلق . ومن هنا نشأت أساطير كثيرة تدور حول الموت والعالم الآخر . ولعل أسطورة أوزيريس أبرز هذه الأساطير وأكثرها تأثيراً. إنها تحكى قصة الإله الذى علَّم البشر كل ما هو خير ، ولكن أخاه «ست» يصر على قتله وتمزيق جسده لتبدأ رحلة إيزيس فى البحث عن أجزاء جسده الممزق باعتبارها الخطوة الأولى لبعث الحياة فيه . ولكن الأسطورة على مدى التاريخ تأخذ أبعاداً وتنويعات وتفاصيل جديدة والصراع بين الخير والشر يصبح القسمة الأساسية لهذه الأسطورة .

وتعود هذه الأسطورة إلى أقدم الكتابات المصرية «متون الاهرامات» ، فهناك نجد اشارات مختلفة إلى المعركة بين أوزيريس وست منها الإعلان عن موت أوزيريس :

«السماء تترنح ، الأرض ترتجف ، حورس يأتى ، دجحوتى يظهر ، يرفعان أوزيريس ، يساعدانه أن يقف أمام الآلهة » (كتاب الموتى ٩٥٦) .

ويشير كتاب الموتى فى أكثر من مكان إلى الدور الذى لعبته إيزيس ونفتيس فى إنقاذ أوزيريس :

« لقد جهزوا عامود « دجد » لأميره على قارب الصباح ، لقد جهزوا عامود «دجد» لحاميه على قارب الصباح . وتأتى إيزيس ونفتيس ، إحداهما من الغرب والأخرى من الشرق ، احداهما البومة والأخرى الحدأة ، لقد وجدتا أوزيريس بعد أن طرحه أخوه ست على الأرض فى «ناديت» ، عندما قال أوزيريس «اتركنى» ، عندما أصبح اسمه «سوكار» (١٢٥٥ ـ ١٢٥٧) . وتنادينه قائلتين :

«استيقظ من أجل حورس . قف فى وجه ست . إرفع نفسك يا أوزيريس . أنت الابن البكر للإله «جب» الذى ترتعد أمامه الآلهة . الراعى ينتظرك . مهرجان البدر الجديد يقام من أجلك حتى تطلع فى مهرجانه الشهرى . أبحر جنوباً إلى البحيرة . أعبر البحر ، فأنت الذى تقف دون أن تكون مجهدا فى قلب أبيدوس . كن روحا فى الأفق . عش دائماً فى «منديس» (١٢٥٩ ـ ١٢٦١) . وتعود أسطورة أوزيريس إلى الظهور فى نصوص أخرى مثل «حجر شباكا» حيث نجد إشارات حوارية عن غرقه وإنقاذه :

« حورس يقول لإيزيس ونفتيس : إذهبا وتمكنا منه » .

إيزيس ونفتيس تقولان لأوزيريس : أتينا ننتشلك » (السطور : ٢٠ أ ، ٢١ أ).

وهناك أيضاً إشارات أخرى إلى غرق أوزيريس وإنقاذه ومواراته التراب فى ممفيس فى صورة روائية ومن هنا أصبحت ممفيس أحد الاماكن المقدسة التى دفن فيها أوزيريس .

وفى « بردية رامسيوم الدرامية» رغم غموضها واختلاف الباحثين فى تفسيرها إشارات كثيرة إلى أسطورة أوزيريس : إكتشاف حورس لجسد أوزيريس ومعرفته بالقاتل وطلبه من أتباعه بحماية الجسد حتى تتم مواراته التراب وانتقام حورس من ست .

هذه نماذج محدودة من مادة أسطورية ممتدة على مدى التاريخ المصرى حتى عصر اليونان والرومان . ولم تكن أساطير الموت تدور حول أوزيريس وحده ، فهناك الاله «سوكار» وبينه وبين أوزيريس علاقة وثيقة إلى حد الاتحاد . وهناك إشارات أسطورية كثيرة إلى الدور الذى لعبه سوكار فى الأسطورة الأوزيرية ، فهو أحد الرمزين اللذين يتخفى تحتهما أوزيريس : سوكار و«خنتى يمنتى» وكلاهما ينتميان

إلى عالم الموت . وهناك إشارات كثيرة تبدأ من «متون الأهرامات» إلى الدور الذى لعبه سوكار ، فأوزيريس يتخذ له اسم سوكار عندما سقط على الأرض ، وحورس يصنع روحا لابيه على صورة سوكار . وفى قارب سوكار يصعد أوزيريس ، وفى معبد سوكار يرتاح أوزيريس ، وعلى أيدى سوكار يبعث أوزيريس . وفى معبد سوكار أودعت أوزيريس جسد أوزيريس ، ورحلة صعود أوزيريس تبدأ عندما يصعد الجسد فى قارب سوكار .

ومن آلهة الموت «أنوبيس» إله التحنيط ، وهو على صورة ابن آوى ، ودوره الأسطورى فى تحضير اجساد الملوك فى الحياة الاخرة يتردد فى أماكن كثيرة من «متون الاهرامات» والكتابات الجنائزية الأخرى مثل «نصوص التوابيت » و«كتاب الموتى» .

وتلعب آلهة الاخصاب دوراً بارزاً فى الأساطير المصرية ومنهم «مين» وهو رمز التكاثر ، وهو صاحب مهرجان الحصاد وكان الملك يظهر فيه وبيده سنابل القمح . ومن آلهة الاخصاب «حابى» إله النيل ، وكان أحياناً يظهر فى صورة عجل أبيس . وهناك أحياناً الآلهة «تاوريت» وهى على صورة أنثى فرس البحر ، لها أقدام أسد وذيل تمساح ، وكانت أحياناً ترتدى قرص الشمس وقرون بقرة ، وهى رموز تعود إلى مرحلة قديمة عندما كانت تساعد فى ولادة الشمس كل يوم . وكانت تسمى أحياناً عين رع وابنته وأم إيزيس وأوزيريس ، وأصبحت فيما بعد حامية الأمهات الحوامل . وتشغل قضية الصراع بين الخير والشر مكاناً ملحوظاً فى الأساطير المصرية وخاصة الصراع بين حورس وست ، فتحكى رواية أن حورس خصى ست فتنكر ست فى خنزير أسود وفقأ عين حورس الضعيفة وهى القمر انتقاما منه . ومن خلال هذه الأسطورة ارتبط ست بخسوف القمر وشحوبه . وقيل فى رواية أخرى أنه كان يهاجم القمر كل شهر لأن روح أوزيريس تتجسده .

وعلى جدران السور الخارجى لمعبد إدفو أكثر من أسطورة عن المعارك بين حورس

وست . تحكى أحداها عن الحرب بين حورس بن إيزيس وست . وهناك نص آخر تغلب عليه الصورة أكثر من الكلام يصور الطعنات العشر التى وجهها حورس لعدوه يعقبها أغانى جماعية . ويحكى نص ثالثا عن ست وهو يتقمص فرس أحمر ويلاحقه حورس حتى جنوب مصر وينقض عليه فى مكان قريب من إدفو ويضطر ست إلى الهرب إلى الشمال ويستعيد حورس حكم والده الملك . وهناك أسطورة أخرى تحكى عن حورس أمير مصر السفلى الذى يعيش فى ممفيس ، وست أمير مصر العليا ، ويتحارب الاثنان الأول على صورة صبى والثانى على صورة حمار أحمر وينتصر حورس ويبتر رجل ست . ونلاحظ هنا تنوع المادة ما بين روائية ودرامية والتمازج بين أكثر من إله اسمه حورس وأكثر من إله اسمه ست . (١)

الآراء المختلفة حول الأسطورة المصرية :

لقد أثارت هذه المادة الأسطورية المتناثرة هنا وهناك سواء على جدران الأهرامات أو المعابد أو على أوراق البردى الكثير من الأسئلة حول تاريخ بداية الأسطورة المصرية ومدى استقلالها أو ارتباطها بالشعائر الدينية ومدلول الآداء الأسطورى سواء كان فى صورة حوار أو غناء أو رقص .

هناك على أية حال من الباحثين من يرى أن البداية الأولى للأسطورة جاءت فى صور متفرقة ، اهمها «متون الاهرامات» فى الفترة بين الأسرة الثالثة والخامسة (٢٧٠٠ ـ ٢٣٠٠ ق . م) . لقد كانت طقوس العبادة المنبع الذى نشأت منه الأسطوررة ، وكانت المهرجانات الدينية الأرض التى التحمت فيها الطقوس مع الأسطورة . لقد أضفت الأسطورة أدوار الآلهة على القائمين بمراسيم الطقوس وأعطت تفسيراً أسطورياً للحدث الذى يقوم عليه الطقس الدينى .

وهناك من يرى أن بداية الأسطورة ترجع إلى الفترة بين الدولة الوسطى والدولة

الحديثة . وهناك من يرى ، رغم البداية المبكرة للفكر الأسطورى ، أن الأسطورة كشكل روائى لم تظهر إلى الوجود قبل الدولة الحديثة .(٢)

ولما كانت الأسطورة فى الفكر المصرى مرتبطة بالدين ومن هنا بالطقوس ، فقد دار نقاش طويل حول العلاقة بين الأسطورة والطقوس فى مصر القديمة . هناك من يزعم أولوية الطقوس على الأسطورة وهناك من يزعم العكس ، فيرى العلاقة بينهما متغيرة غير محددة (٣).

وفى مجال المصريات نجد نماذج من هذه النظريات المختلفة . إن «أوتو» مثلا يرى أن هناك نمطين من الطقوس ، الطقوس المبكرة الخالية من الأسطورة ، والطقوس المتأخرة التى دخلتها الأسطورة ، ولكنه دائماً يبدأ من فكرة أولوية الطقوس وان الأساطير جاءت فى مرحلة لاحقة لتلعب دوراً ثانوياً خاضعاً للطقوس (٤).

أما «هوك» وأتباعه فيبدأون من فكرة التلازم التام بين الأسطورة والطقوس ، وأن هناك قسمات مشتركة فى هذا النمط الأسطورى الطقسى ، إذ أنه يحتوى على التمثيل الدرامى لموت الإله وصعوده ، التمثيل الرمزى لأسطورة الخلق ، المعركة الطقسية ، الزواج المقدس وموكب الانتصار الاخير (٥) . ولكن هناك من يعارض هذا الفكر مثل «بليكر»(٦) و«فيرمان»(٧) اللذين يبدأن من فكرة التنوع فى عالم الأساطير .

إن تحديد معالم التفكير الأسطورى والمؤثرات التى لعبت دورها فى تشكيله مسألة صعبة ، ولكن يمكن القول بشكل عام أن المؤسسات الدينية كان لها دورها فى صبغ الأساطير بألوان تتفق مع تطلعاتها وأغراضها ، وإن كان للفكر الشعبى أيضاً دوره فى التعبير عن أحلامه وعواطفه من خلال البناء الأسطورى .

الأساطير والخلق الفنى

ليس غريباً أن تكون الأساطير المادة الخام التى تعتمد عليها الفنون المختلفة فى

التشكيل والتوظيف والبناء ، فكما عبَّرت أشعار الملاحم والدراما عن تاريخ الآلهة والصراع والوفاق بينهم ، وصورت العلاقة بين الآلهة والبشر ، كذلك لعبت الأساطير المصرية دورها فى تغذية الأشكال الفنية وفى تقديم نماذج تصلح للمعالجة فى صورة روائية أو درامية .

ولما كانت الأساطير المصرية موزعة هنا وهناك ، مجزأة فى أشكال مختلفة من التعبير ، فإن عملية جمع المادة الأسطورية من المصادر المختلفة عملية صعبة ، وخاصة وانها تتخذ أشكالاً مختلفة ، فقد تكون مجرد سرد ، قد تكون موظفة فى الشعائر الدينية المختلفة أو الأدب الجنائزى ، أو جزءاً أساسياً من مهرجانات الآلهة المختلفة وقد تتشكل أو تتلون أو تمتزج مع أساطير أخرى ، قد تكون كلمة أو صورة أو رقصة أو أغنية .

على أية حال ، نستطيع أن نقول أن أقدم الكتابات المصرية «متون الاهرامات» يحتوى على كثير من السرد الأسطورى فى الإطار الجنائزى ، فما أكثر الإشارة مثلاً إلى أطراف من أسطورة أوزيريس أو صراع أوزيريس وست أو أدوار الآلهة الأخرى .

وجاءت أسطورة أوزيريس ، كما أشرنا فى «حجر شباكا» و«بردية الرامسيم الدرامية» وفى نصوص أوزيرية خالصة مثل «كتاب حماية قارب الإله» و«حراس ساعات الليل والنهار» و«أغانى إيزيس ونفتيس» .

وجاءت أسطورة حورس ، سواء كان حورس الإله القديم أو حورس بن إيزيس ومعاركه مع «ست» فى أعمال كثيرة تمتد من الأدب الجنائزى فى صوره المختلفة القديمة حتى النصوص المتأخرة على جدران معابد مصر العليا المختلفة .

إن كثيراً من المادة الأسطورية لم يأت فى صورة روائية أو شعرية فقط بل فى صورة درامية . إنَّ مهرجانات الآلهة المختلفة كانت فرصة لتقديم الأساطير المختلفة فى

صورة مرئية مسموعة ، فى صورة حوار أو أغنية أو رقصة تتفاعل جميعها لتعطى الجو الدرامى المطلوب بالإضافة إلى محاولات الباحث «زيته» لاستخراج الدراما من نص «حجر شباكا» ، و«بردية الرامسيوم الدرامية» ، القائمة على عناصر أسطورية تم علاجها فى صورة حوار ، هناك محاولات «دريتون» التى تقوم فى الأساس على ضرورة توافر خصائص محددة قبل الحكم على نص أنه درامى أم لا ، مثل توافر الإرشادات المسرحية والحوار الدرامى والاعلان عن الشخوص التى تقوم بالاداء . ولكنه على أية حال يركز على مادة غنية بالأسطورة مثل «متون التوابيت» و«كتاب الموتى» و«نصب مترنخ» و«بردية برمنر رند» ، و«أسطورة حورس فى إدفو» .

ولا تخلو محاولات «دريتون» من إضافة أو إعادة بناء لاجزاء من النص ، حتى تتجسد الامكانيات المسرحية بصورة مقنعة له .

وهناك محاولة «فيرمان» فقد اختار أحد نصوص أسطورة حورس المسجلة على جدران معبد إدفو ، واعتبره أو صنع منه نصاً درامياً يدور حول الصراع بين حورس وست المتجسد فى صورة فرس البحر . وهذه الفكرة امتداد للتراث الأسطورى حول الصراع الذى اتخذ أشكالاً متعددة بين حورس وست . وقد تم اخراج هذه المسرحية سنة ١٩٧١ ، وهذا دليل من وجهة نظر «فيرمان» على امكانياتها الدرامية .

والواقع الذى يفرض نفسه أن المهرجانات المصرية كانت الحلبة التى دفعت إلى تحقيق العرض الذى يحكى ويصور ويجسد عناصر من أساطير الآلهة سواء صراعهم أو مجيئهم أو موتهم أو أعمالهم الخارقة ، ولكن هذا العرض لم يتخذ صورة حوار خالص بل كان مزيجاً من الأغنية والرقصة والكلمة .

ولعل الأعمال المختلفة التى تتعرض لأسطورة أوزيريس والاحتفالات السنوية بمهرجانه والتراث الأسطورى المسجل على جدران معابد دندرة وادفو وفيلة يجعل فى الامكان أن نتتبع المحاولات المختلفة فى تحويل أسطورة أوزيريس إلى دراما يجرى

اداؤها داخل جدران المعابد أو فى المواكب التى تجسد أجزاء من الأسطورة الأوزيرية . إن عمل تماثيل مميزة لأوزيريس تشارك فى تجسيد أسطورته مع شخوص أخرى تمثل آلهة مختلفة فى أماكن مختلفة على أيام مختلفة يجعل فى الإمكان تتبع المحاولة المصرية فى اداء الأسطورة .

إن معبد دندرة مثلاً يعطى صورة تفصيلية عن برنامج المهرجان من المراحل الأولى التى يتم فيها صنع تماثيل أوزيريس حتى إقامة عامود «دجد» وهو آخر أيام المهرجان ويتعرض أيضاً للأحداث التى تتحول إلى لون من الاداء تشارك فيه التماثيل والشخوص الإنسانية كالرحلة البحرية .

إن هذا النص يتعرض باختصار لموت وصعود أوزيريس ، وعلى ضوء هذا البرنامج يمكن فهم وترتيب النصوص الأوزيرية المختلفة التى تتعرض لاحداث مختلفة من أسطورة أوزيريس ، وحتى المهرجانات المختلفة كمهرجان سوكار وإقامة عامود «دجد» تصبح جزءاً من الدراما الأوزيرية بعد أن كان ينظر إليها كأحداث مستقلة (٨) .

يمكن باختصار أن نقول إن الأساطير المصرية ، بالاضافة إلى مساهمتها فى تحديد معالم العقيدة والديانة المصرية ، خطت بالخلق الفنى خطوات واضحة فى مجال التعبير الشعرى والروائى والدرامى ، ليس هذا فحسب ، بل كانت الأسطورة المادة الخام التى قامت عليها بعض الرقصات المصرية ، فهناك رقصات محتواها الأسطورى لا تغفل عن العين المدققة . هناك مثلاً رقصة «المو» التى تقوم على أسطورة مواراة أوزيريس التراب ، ورقصة «حاتور» الدرامية التى تصور دورها الأسطورى فى عملية الإخصاب من خلال اتحادها مع رع إله الشمس . كما أن المتتبع لإقامة عامود «دجد» المرسومة على جدران مقبرة «خرويف» يلحظ أن الغنائية هى السمة الأساسية ، فالتعبير يتم أساساً من خلال الرقصة والأغنية المشحونتين بالإشارات

الأسطورية المتعددة . هناك مثلاً إشارة واضحة إلى دور الموسيقيين فى هذا الاحتفال ، فتحت احدى الرسوم مكتوب « الموسيقيون الذين يعزفون وفقاً لما يتم فى احتفالات إقامة عامود «دجد» » وتحت رسم لأربع راقصات مكتوب «نساء أحضرن من الواحات لإقامة عامود «دجد» ، والمقصود هنا الواحات الخارجة . وهناك الكهنة الراقصون يلعبون أدوار المحاربين ، بعضهم يحارب بقبضات أيديهم وبعضهم يحارب بعصى صغيرة ، والإشارة إليهم إشارة أسطورية ، بعضهم من «به» والآخرون من «دب» وهى أسماء مدن قديمة مرتبطة بالتوحيد .

إن هذا العرض السريع يكشف عن الدور الذى لعبته الأساطير فى بعث الحياة فى فنون مختلفة من التعبير الأدبى الروائى أو الشعرى أو الدرامى أو التعبير الفنى كالغناء والرقص ، بالاضافة إلى فن التشكيل حيث جسدوا تصوراتهم عن عالم الأساطير فى صور فنية جميلة . ولا يفوتنا فى النهاية ان نشير إلى العلاقة بين الأساطير المصرية القديمة والفولكلور الشعبى على ضوء تراثنا الأسطورى . إن أدب التعديد الشعبى امتداد لأحزان عاشها الشعب فى احتفالاته بالإله أوزيريس ، والتعديد على الميت قريب فى صوره من البكاء على أوزيريس . وهناك رموز كثيرة مازالت تعود إلى مرحلة قديمة سادت فيها الأساطير . إن العين مثلاً وكل الأدبيات التى تدور حولها ترجعنا بشكل أو آخر إلى عين حورس التى فقأها ست ، وجهود «دجحوتى» من أجل إعادتها إليه . إن خسوف القمر والأغانى التى تنشد فى هذه المناسبة تذكر بدور الأسطورة القديمة عن أن القمر هو عين حورس التى فقأها ست فساد الظلام وحدث خسوف القمر . إن الحية ودورها وهى آلهة مصرية قديمة تتخلل فولكلورنا الشعبى بصوره المختلفة . ومازال أطفالنا يدعون للشمس عندما تسقط لهم سنة ، وفى هذا لون من رجع الصدى . إن الغريق الذى نصر على انتشال جثته مهما كلفنا ذلك من جهد ، حتى ندفنه ، أليس هذا تذكيرا بقصة أوزيريس ورحلة إيزيس

الخرافية مـن أجـل أن تجمع اعضاءه المبعثرة ليكتمل جسـده حتى تتحقق إمكانيـة بعثه.

الواقع أن دراسة تفصيلية للأساطير المصرية والدور الذى تلعبه فى أرجحه النشاطات الفكرية المختلفة الدينية والفنية والاجتماعية والسياسية يمكن أن يؤدى فى النهاية إلى لون من التقييم الموضوعى لدور الأسطورة فى الفكر المصرى عموماً.

المراجـــع :

(1) Ions, Veronica, 1968, Egyptian Mythology , Paul Hamlyn .

Erman, Adolf, 1934, Die Religion der Ägypter , PP. 14 - 87, Leipzig .

الكتاب الأول يعطى صورة مبسطة عن الأساطير المصرية والثانى يعود إلى المصادر المصرية القديمة.

(2) Schott, G., Mythe im alten Aegypten, PP. 110. 135, 136, Leipzig .

Assmann, J., 1977, "Die Verbergenheit des mythos in Ägypten" Göttinger Miszellen, Heft 25, PP. 8, 9, 41 - 43 , Göttingen .

Brunner - Traut, E., 1980, " Mythos" Lexikon der Ägyptologie B.iv, Liefe-rung 26, Cols, 278, 281, Wiesbaden .

(3) - يمكن ان نتتبع المفهومات المختلفة حول الأسطورة فى المرجعين التاليين :

Myth, 1958, A symposium, ed. by Sebeok, Blomington .

Kirk, G.S,. 1970, Myth. Its Meaning and Funclions in Ancient and other Cultures, Cambridge .

(4) Otto,E., 1958, Das verhältnis von Rite und mythus im Ägyptischen, Heidelberg.

(5) Hooke, S.H., 1933, "The Myth and Ritual Pattern of the Ancient East " ,

Myth and Ritual, ed. by Hooke , PP. 1 - 14 , London .

(6) Bleeker , C.J., 1967 , Egyptian Festivals , PP. 37, 38, Leiden.

(7) Frankfort, H., 1951, The Problem of Similarity in Ancient Near Eastern Religions, The Frazer Lecture, 1950, 10 - 12, 15, 16 - 18 , London .

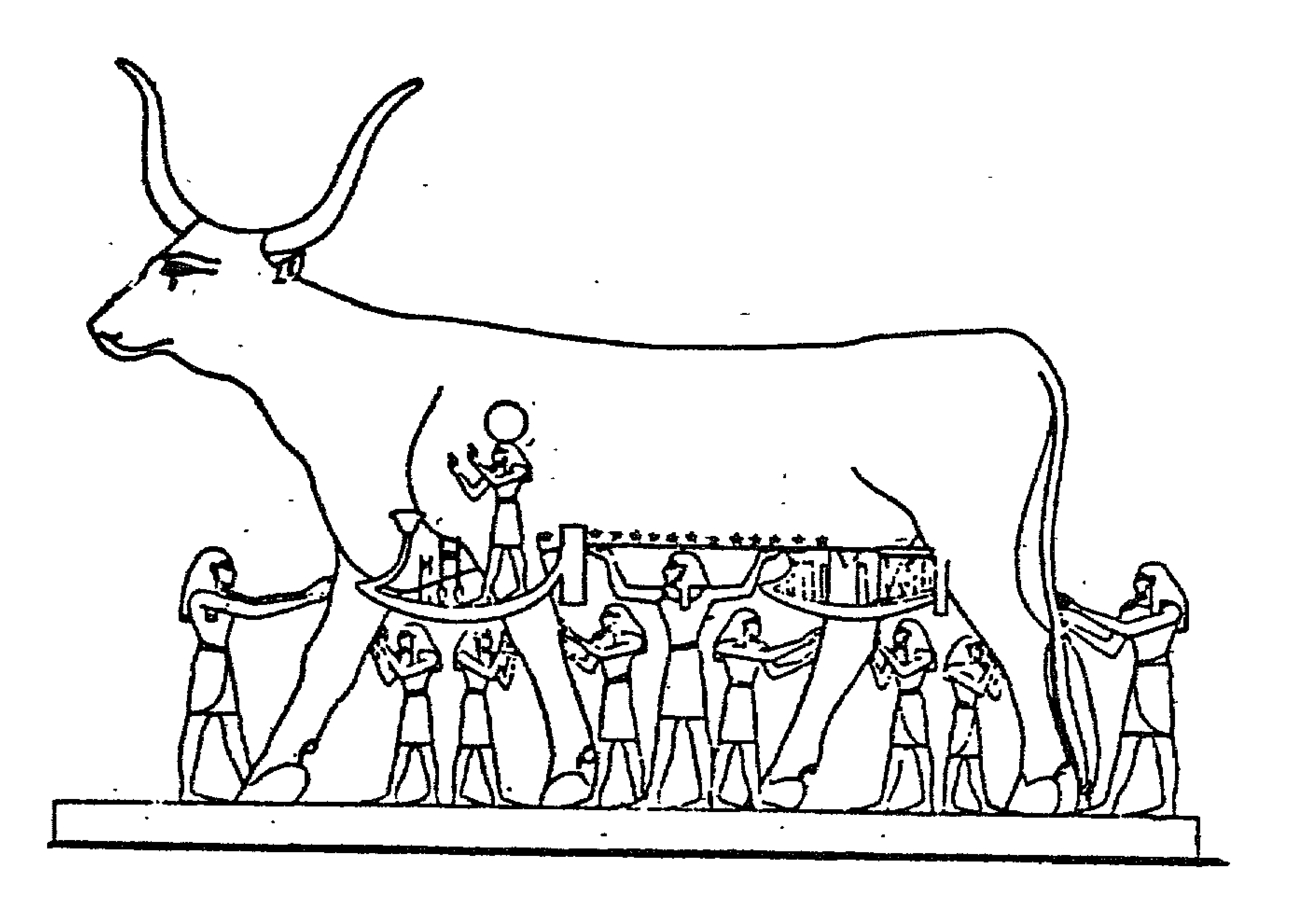
(٨) إرجع إلى فصول الدراما المصرية القديمة فى نفس الكتاب .



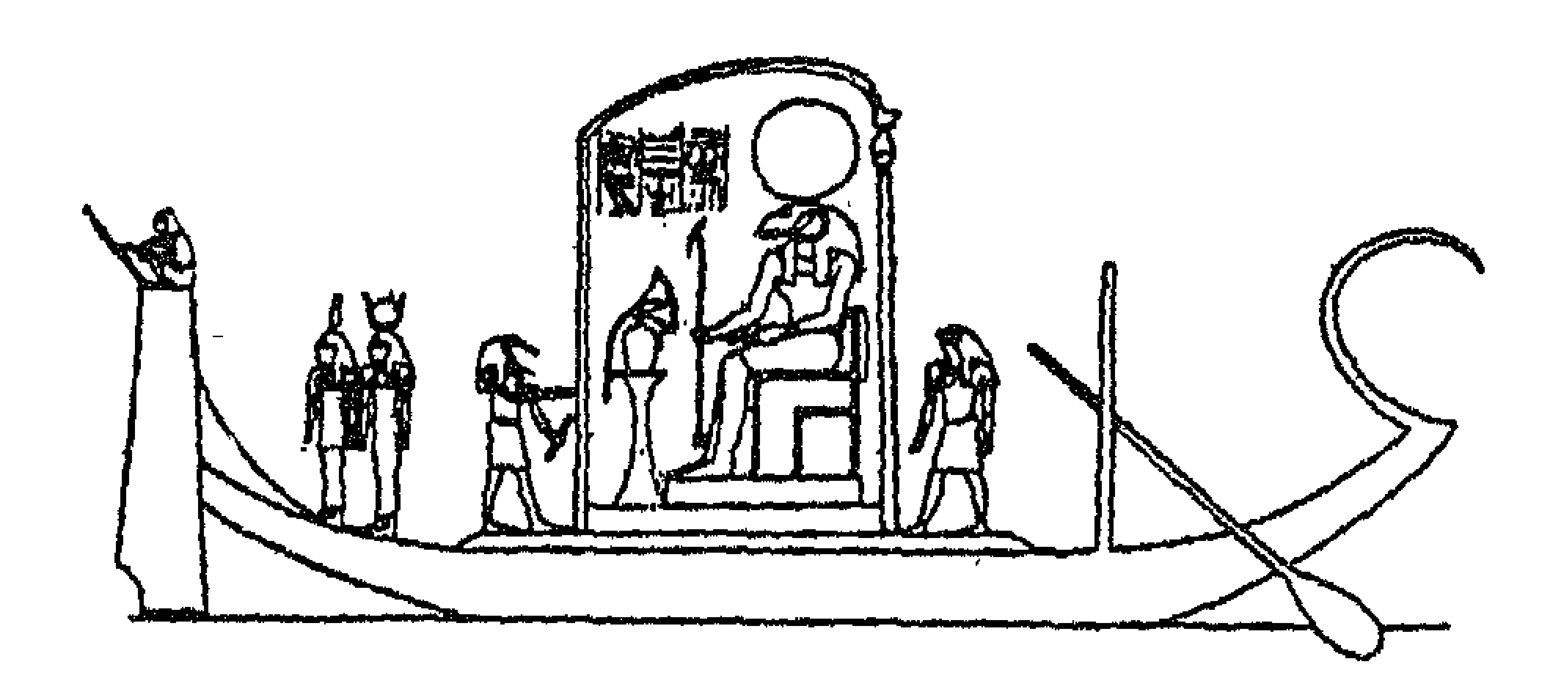
الإله الشمس الصغير يخرج من زهرة اللوتس



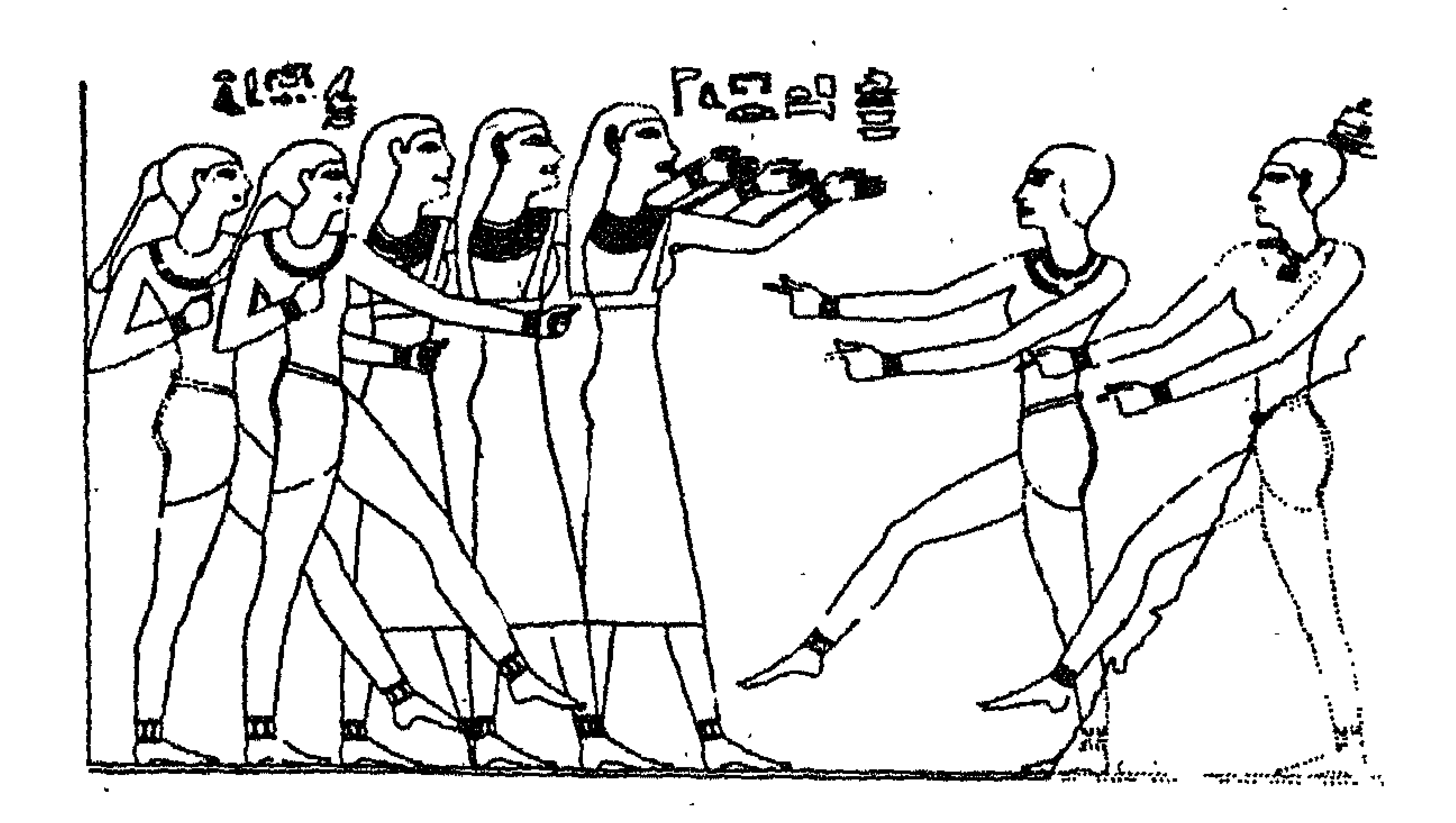
١٤ ـ الإله «شو» يرفع الآلهة نوت عن الإله «جب» الذى يرقد على الأرض . على ظهر «نوت» قاربا الإله الشمس .



السماء باعتبارها بقرة يرفعها «شو» وآلهة آخرون . نلحظ فى الجزء الأيسر من بطن البقرة الإله الشمس وعلى رأسه قرص الشمس وتمتد بجواره نجوم السماء .



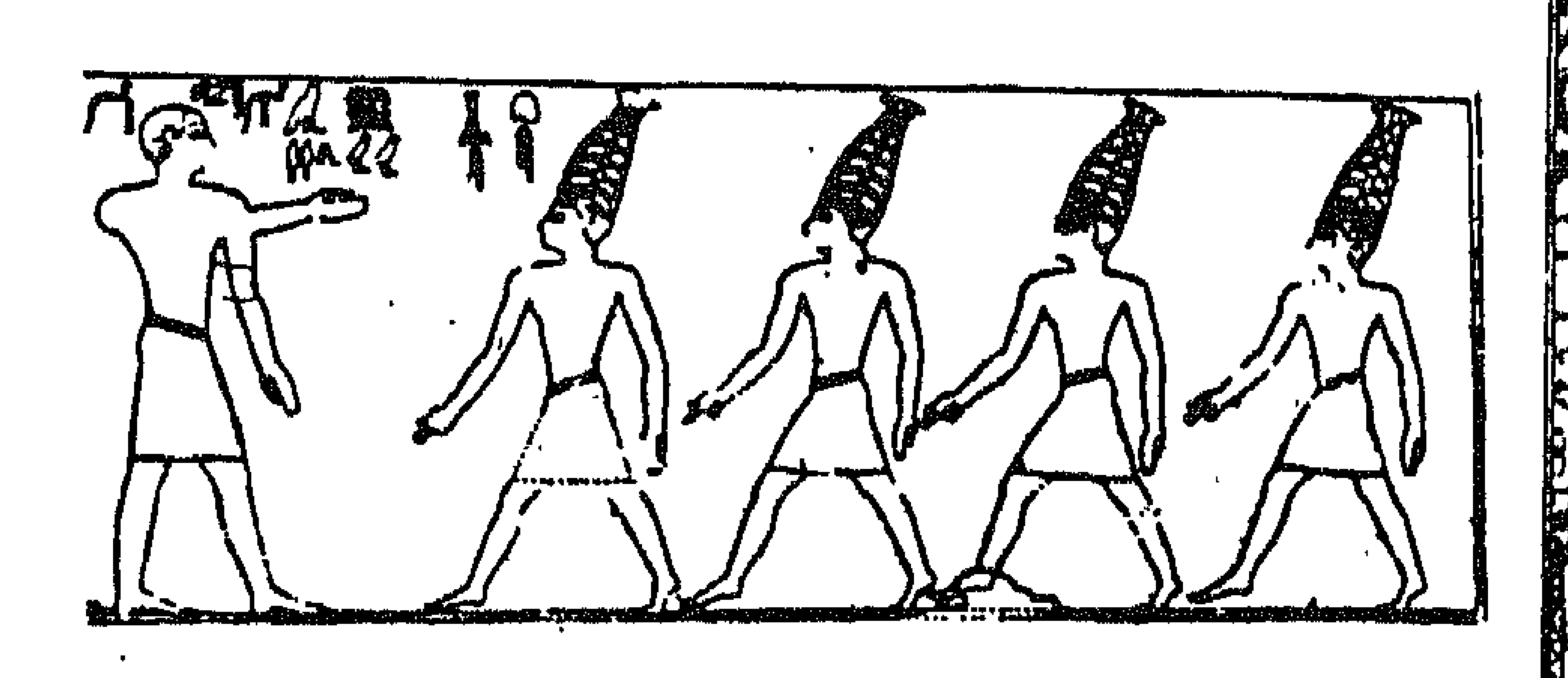
الإله الشمس فى قاربه ، وأمامه «دجحوتى» وهو بمثابة وزيره . ونلحظ هنا أن الإله الشمس على صورة كبش ، فهو يقوم برحلته الليلية .

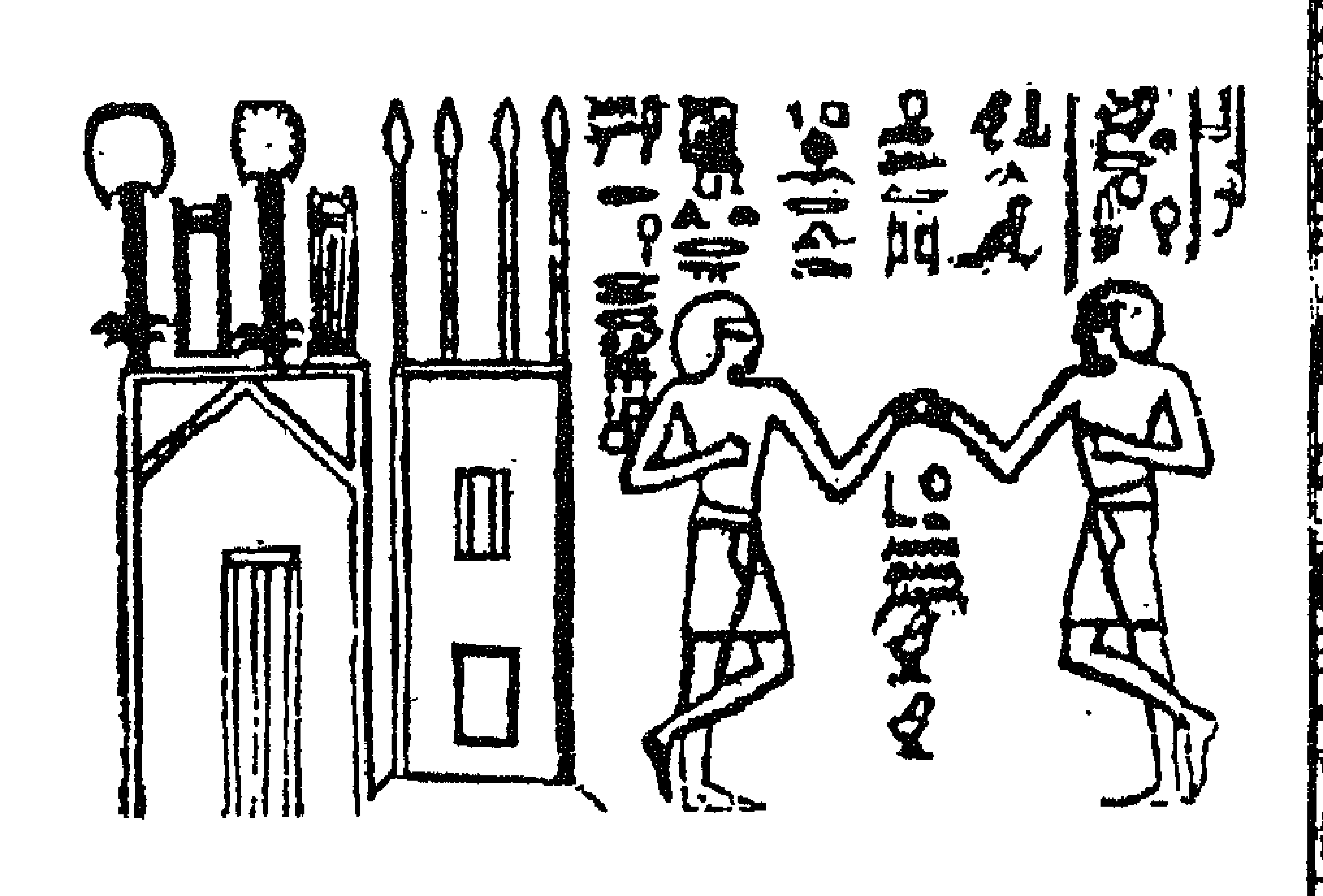


احدى رقصات «حاتور» الدرامية ، وهنا نلحظ التنوع فى الحركة سواء القدمين أو الذراعين والتنوع فى الملابس وغطاء الرأس . الرقصة مصحوبة بكلمات يغنيها كورس الفتيات الذى يتوسط بين راقصين إلى اليمين ، وراقصتين إلى اليسار ، يتحركان كل منهما فى اتجاه الآخر . الكلمات تقول «انتبه الذهبية (المقصود بالذهبية الآلهة «حاتور») قادمة وربما المقصود هنا الراقصتان اللتان تتحركان إلى الأمام .

«أبواب السماء تنفتح حتى يأتى الاله (والمقصود هنا « رع » .

إن المقصود هنا الاتحاد بين الإله الشمس رع وآلهة السماء «حاتور» وهنا يتضح المدلول الأسطوري .





رقصة «المو» فى صور مختلفة . أن راقصى «المو» يستقبلون جسد الميت الذى يشار إليه باعتباره جسد أوزيريس ، وهؤلاء الراقصون أسطوريا هم الحراس الذين كانوا يحرسون جسد أوزيريس عندما دفن فى «بوتو» فى الشمال . وهنا أيضاً تتجسد أسطورة أوزيريس فى حركات يقوم بها راقصو «المو» .

الدراما المصرية القديمة

الدراما فى الأدب المصرى القديم

شىء يدعو للألم ان تاريخنا المصرى القديم مازال غريبا علينا ، نقرأه أو نفهمه من خلال مساهمات الفكر الاوروبى وخاصة ،الالمانى والانجليزى والفرنسى ، والمساهمة المصرية مازالت محدودة محكومة فى أحيان كثيرة بمنطق وإطار أوروبى . وربما كان السبب الجوهرى فى هذه الظاهرة اننا أهملنا دراسة تاريخنا القديم ومن ثم أصبحنا عاجزين عن رؤية تاريخنا فى تطوره عبر الزمن ، وقبلنا أن يتمزق هذا النسيج المتكامل وسلمنا ان تكون فترة من أهم فترات تاريخنا : مصر القديمة عملاً ينسج خيوطه الفكر الاوروبى .

ولست أعنى اننا لسنا مدينين للفكر الاوروبى بكل هذا الحصاد المتعاظم من رصد وتسجيل وتقييم وكتابة تاريخنا المصرى القديم . اننا لسنا مجرد مدينين ، بل أستطيع القول أن علم المصريات بلا إبداعات الفكر الاوروبى شىء لا وجود له . وليس من قبيل المبالغة أن نقول أن علم المصريات شكل مصرى ومحتوى اوروبى . ويلزمنا الكثير من الوقت والإعداد والتمثل لكل نتاج الفكر الاوروبى فى علم المصريات حتى نقدم مساهمتنا المصرية المتكاملة القادرة على الاستمرار . لقد قدمت بالطبع مصر عدداً من علماء المصريات الذين يقفون بجانب زملائهم الاوروبيين وينالون الاعتراف والتقدير ، ولكنهم حالات قليلة فى خضم هذا البحر الزاخر بالطاقات الاوروبية .

إن التعرف على تاريخ حضارتنا القديمة من خلال محاولات الفكر الاوروبى تعطينا الفرصة لتقييم بعض ما تم فى بعض مجالات هذا التاريخ الحضارى وتسمح لنا بممارسة نقدية لما كُتب على ضوء إحساسنا وتفهمنا لتاريخنا وإذا كنا نتعرض اليوم لقضية المسرح فى مصر القديمة فلأن هذه القضية نالت قسطا بارزا من جهود علماء المصريات الاوروبيين وظهرت كتابات كثيرة تعالج هذا الموضوع ومر من الوقت ما يسمح بتقييم موضوعى هادىء لهذه المحاولات .

لقد ثار جدل طويل ، هل عرفت مصر القديمة المسرح أم لا ؟ ومازال هذا الجدل قائماً حتى اليوم . وخلال متابعة الخطوط العامة لما قدمه علماء المصريات من دراسات حول هذا الموضوع يمكن أن نضع أيدينا على الجوانب الايجابية والسلبية فى هذه المساهمات .

وحتى نتجنب الكثير من التفاصيل نركز على الرواد الأساسيين ، وأهم ما استندوا عليه لتأكيد وجود مسرح مصرى قديم ونصوص مسرحية مصرية ، والملامح الاساسية لهذا النمط من الكتابة .

● ● ●

« زيته » Sethe

لعل البداية الحقيقية تعود إلى عالم المصريات «زيته» الذى قام بدراسة نصين احدهما «حجر شباكه» Shabaka Stone والثانى « برديه الرامسيوم الدرامية» Dramatic Ramesseum Papyrus ، واستخلص ما سماه بالملامح الاساسية للحوار المسرحى . والواقع أن «زيته» من خلال هذه الدراسة وضع أساساً نظريا مازال يمثل حجر الزاوية فى الدراسات اللاحقة لإثبات أو إنكار المسرح المصرى القديم .

يحتوى النص الأول على أفكار متنوعة تجمع بين الفلسفة الدينية لمدينة «ممفيس» وشذرات أسطورية فى صورة حوار تنتمى إلى قصة أوزيريس وحورس . وإن لم يكن «زيته» أول من أشار إلى الطبيعة الدرامية لهذا النص فقد سبقه إلى ذلك «إرمان» Erman الذى ركز على الجانب الدرامى فى الجزء المتعلق بأسطورة أوزيريس وحورس ، إلا أن «زيته» نظر إلى النص كوحدة متكاملة واعتبره فى مجموعة نمطا دراميا يجمع بين الحوار وشخصية الراوى .

ولعل مساهمة «زيته» الأساسية تكمن فى أسلوب المعالجة ، إذ أبرز ان النص يقوم على حوار بين شخوص مسرحية تمثل الآلهة المختلفة . ويتضح هذا فى طريقة الكتابة التى تبدأ بعبارة « كلمات مقولة» من «حورس» إلى «إيزيس» مثلاً أو «جيب» إلى «حورس» . فهذا يقطع من وجهة نظر «زيته» بوجود حوار بين الآلهة المختلفين . ويشير «زيته» إلى أنه فى نهاية المقاطع الحوارية فراغات لاتحتوى سوى كلمات متتالية قد تكون اسم إله او مكان أو حدث معين ، وهى أقرب إلى الإرشادات المسرحية تعين على تنفيذ ما جاء بالنص ، مما يؤكد وجهة نظر «زيته» أننا أمام نص مسرحى[١] .

ولقد لقى «زيته» تأييداً كبيراً من جانب علماء المصريات عندما حدد بهذه الطريقة ملامح الحوار المسرحى ، وإن كان قد خالفه البعض فى النتائج التى وصل إليها . فقد رأى «يونكر» مثلاً أن الحوار هنا ليس دليلاً على وجود نص مسرحى بل الحوار ليس أكثر من شكل ملائم لعرض افكار فلسفية وسياسية[٢].

ويحدد دريتون اننا لسنا أمام نص مسرحى بل مجرد توجيهات مسرحية يستفيد منها المخرج عند تقديمه لنص هذه المسرحية الذى لا يكشف عنه «حجر شباكه»[٣].

ولكننا نستطيع أن نقول ان «زيته» بدراسته لهذا النص والنص الآخر «بردية الرامسيوم الدرامية» قد حدد الطريق الذى سيسلكه غيره من علماء المصريات لتبين

معالم المسرح القديم ، هذا الطريق الذى يتخلص فى عبارة واحدة : الحوار بسماته الخاصة كمؤشر للكتابة الدرامية فى مصر القديمة .

وحاول «زيته» فى نصه الثانى ان يصل إلى نفس النتيجة : الحوار باعتباره علامة الطريق لتحديد النصوص المسرحية . ويرى «زيته» ان مادة هذا النص تتويج الملك سنوسرت الأول بعد موت أبيه ، والمادة مقسمة إلى مناظر كثيرة ، ويجمع كل منظر بين الحوار والرواية . وفى هذا النص أعطى «زيته» لنفسه حريات كثيرة فى التفسير والاضافة كما يتضح مثلاً فى المناظر الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر [٤] .

ولكن تفسير «زيته» لهذا النص لم يحظ بتأييد علماء المصريات الآخرين ، بل اختلف معه الكثيرون سواء فى التفسير العام أو المضمون الدرامى أو حتى فى قراءة النص ، بدايته ونهايته [٥]. ويهمنا هنا بشكل أساسى الموقف من الطبيعة الدرامية لهذا النص . ان «دريتون» مثلاً لا يرى فيه سوى طقوساً دينية لاتمت بصلة إلى لدراما، ويشاركه فى هذا الرأى «فيرمان» Firman ، و«شوت» Schott لايرى فى النص سوى شكلاً مسرحياً فى التعبير [٦].

والواقع أن «زيته» أعطى نفسه حريات كثيرة فى الإضافة إلى النص واستكمال ماهو ضائع من كلمات ، وانتهى إلى تفسيرات ليس من السهل قبولها حتى من جانب علماء المصريات الآخرين ، ويستطيع المرء أن يزعم دون عناء أن النص فى صورته الحالية ناقص إلى درجة يصعب تفسيره دون الوقوع فى اخطاء ، وغامض ، نتيجة هذا النقص ، إلى درجة لاتسمح بتأكيد وجهة نظر على أخرى ، ويصبح من الصعب إثبات درامية هذا النص .

واذا أردنا ان نلخص مساهمة «زيته» فى موضوع الدراما فى مصر القديمة نستطيع أن نقول أنه استطاع أن يحدد الحوار وملامحه باعتباره القسمة الاساسية فى الكتابة

المسرحية . ولكن «زيته» اختار نصوصا غير كاملة ضائع منها الكثير ويصعب موضوعيا تحديد محتواها فما بالك بالكلام عن الطبيعة الدرامية فى هذه النصوص ؛ وحتى هذا الحوار اصبح مجال خلاف ، هل هو مجرد شكل أم مضمون ؟ هل هو تعبير عن دراما أو طقوس شعائر دينية مغلقة ؟

والشيء الثانى أن البدء من نص واعتباره دراما دون محاولة دراسة إمكانية التطور المسرحى واحتمالاته واتجاهاته فى بلد قديم كمصر شيء فيه الكثير من التعسف . إن الدراما فى الحضارات القديمة ليست نفس الشكل أونفس المحتوى ، ولم تسلك نفس السبيل فى نشأتها وتطورها ، وليس فى الامكان ان نبحث عن مسرح مصرى من واقع قيم المسرح اليونانى كما فعل «دريتون» أو مسرح القرون الوسطى كما أشار «زيته» (٧). إن رؤيتنا للواقع المصرى يجب أن تبدأ من مصر مستفيدين فى نفس الوقت من كل إمكانيات وخبرات الدراما القديمة سواء فى الشرق أو الغرب لنصل فى النهاية لما يمكن أن نسميه بالملامح الخاصة للتطور الدرامى فى مصر .

• • •

«دريتون» Drioton

ولم تقف محاولة اكتشاف الدراما عند «زيته» بل تلقف «دريتون» الكرة مبتدئا من الحوار كأساس للبحث وإن كان فى صياغة جديدة . فقد حدد أن الحوار المسرحى لابد ان يتسم بثلاث قسمات : ثبت بأسماء الشخوص الذى يكشف عن حوار بينها ، الإرشادات المسرحية ، ونوعية الحوار اى طابعه الدرامى .

والملاحظ أن ما قدمه «دريتون» هنا لا يخرج عن مقولة «زيته» إن الحوار هو الأساس فى الكشف عن درامية نص من نصوص . ولكن الجديد فى موقف «دريتون» أنه تحدث عما سماه بالدراما الدينية ، وهى تقع خارج نطاق الشعائر الدينية ، ثم الدراما الشعبية . كما أن نقطة البداية فى بحثه لم تكن الوصول إلى ما سماه

بكراسة المخرج التى تعد بمثابة مفتاح عمل المخرج ، بل بأدوار الممثلين أنفسهم التى تعطينا نبض الدراما المصرية الحية [٨].

ولكن ما نأخذه على «دريتون» أنه اعطى لنفسه كثيرا من الحريات كأن يغير سطورا فى نص من النصوص ويحولها إلى ارشادات مسرحية وفقا لتقديره الخاص ، وهو شىء خالفه فيه باحثون آخرون ، ويصل به الأمر أن يبتدع شخوصاً مسرحية دون ان يكون هناك ما يدعم هذا الرأى [٩]. إن هذاالمنهج فى البحث هو لون من التفسير لا يقف على أرض صلبة ولا يستند إلا إلى تقدير شخصى محفوف بالخطر .

وفيما يتعلق بالمسرح الشعبى لم يقدّم «دريتون» سوى نصا لايحتمل التفسير الذى قدمه ، بل اعتبره غيره من الباحثين لونا من الاجتهاد لا يستند إلى تقدير موضوعى[١٠].

إن ما يهمنا عند التعرض لتجربة دزيتون مع المسرح المصرى القديم أن نوضح أن الجانب الذاتى فى التفسير واستخلاص النتائج سواء بالتعديل أو الاضافة هو الملمح البارز فى منهجه ، وهنا تكمن الخطورة .

والشىء الثانى أنه رغم تحديده الحوار وملامحه كنقطة بداية لاكتشاف نص درامى ، لم يراع هو نفس هذا التحديد .

والشىء الثالث أنه حتى لو سلمنا بالطابع الدرامى لهذه النصوص ، فهى لاتخرج عن كونها شذرات تتضمن دور ممثل أو آخر ولا تشكل نصاً مسرحياً متكاملاً .

والشىء الرابع أنه بدأ بحثه عن مسرح مصرى محتكماً إلى مفهوماته الخاصة عن المسرح الاغريقى وقيمه .

ورغم ان «دريتون» خلف وراءه حصاداً لا بأس به من النصوص التى يراها

جوهر المسرح المصرى الا أن هذا الحصاد أصبح مثار شك ورفض أكثر من اعتباره نماذج للدراما المصرية .

● ● ●

«فيرمان» Fairman

والاضافة الثالثة التى تستحق وقفة خاصة هى المسرحية التى قدمها Fairman & Blackman، مسرحية من وجهة نظرهما ، وشعائر أو طقوس دينية من وجهة نظر آخرين (١١). وفكرة هذا النص تدور حول الصراع بين الإلهين «حورس» و«سيت» ، و«سيت» هنا لايظهر فى صورة إنسانية بل في صورة فرس النهر ، وحورس يدخل فى صراع معه ليقضى عليه بالحربون . وفى النهاية يظهر «سيت» فى صورة كعكة على شكل فرس النهر يتقاسمها الآلهة المختلفون .

واعتبر «فيرمان» و«بلاكمان» هذا النص مسرحية معتمدين على الحوار بالإضافة إلى عوامل أخرى مثل «الكورس» واللغة الشعرية والأغانى والإرشادات المسرحية . ولكن لايجب أن يغيب عن بالنا ان «فيرمان» و«بلاكمان» قاما بإعادة بناء النص محددين من وجهة نظرهما فى أحيان كثيرة الحوار وقائليه ، معتمدين على المضمون ، وهما يعترفان بذلك وبدافعان عن وجهة نظرهما (١٢).

أما «دريتون» فله وجهة نظر مخالفة ، فهو يعتبر هذا النص داخل دائرة الشعائر الدينية وهو خليط من أصلين سابقين يمكن تمييزهما رغم هذا الدمج . والنص فى صورته الحالية لا ينتمى إلى الدراما لأن الحدث لايمكن أن يكون حدثا دراميا ، وليس هنا فى العمل ما يشابه الحقيقة ، بالاضافة إلى عدم التناسق بين النص المكتوب والرسوم المرافقة (١٣).

ولكن هذا النص يستحق وقفة خاصة لأنه يرتبط بأحد المهرجانات المصرية القديمة المعروفة باسم «مهرجان النصر» ، بالإضافة إلى شواهد الاخراج حيث تظهر الشخوص المختلفة واقفة على كتل خشبية مرتفعة ، وهذا يشير إلى تصور معين لخشبة المسرح فى ذلك الوقت (١٤).

ولكننا نستطيع أن نقول أن درامية النص لاتعود فى الواقع إلى الحدث ذاته بل إلى الطبيعة الغنائية الدرامية التى تجعله قريبا من العروض المسرحية المصاحبة للمهرجانات المصرية بشكل عام . إن دور «الكورس» والمجموعات المختلفة التى يتشكل منها والتنوع فى التشكيل ، بالاضافة إلى الموسيقى ، هو الذى يعطى عمقاً دراميا للحدث ويقربنا بشكل عام من المسرح الغنائى الذى يعتبر فى الواقع المفتاح لفهم ما يمكن أن نسميه بالمساهمة المصرية فى المسرح ، وهذا موضوع سنعود إليه .

ومن هنا نستطيع ان نقول ان «زيته» و«دريتون» و«فيرمان» لعبوا الدور الأساسى فى معالجة موضوع المسرح فى مصر القديمة ، وجاءت المحاولات الأخرى بشكل أو آخر تطبيقات جزئية . والملاحظ أن «زيته» هو الرائد الأول الذى وضع قضية الحوار كحجر الزاوية وسار على منواله «دريتون» وإن كان فى صورة جديدة ، و«فيرمان» وإن كان قد انتقل بالمعركة إلى حدود أبعد ، الا وهى احتمالات الاداء المسرحى . ولكن الشىء الواضح انه رغم الاتفاق على الحوار فالخلاف بينهم شديد ، فإن ما يراه «زيته» دراما وحوارا يراه «دريتون» كراسة إخراج أو شعائر دينية ، وما يراه «دريتون» دراما يراه «فيرمان» اجتهادات اغلبها لا تستند إلى واقع ، وما يراه «فيرمان» دراما يراه «دريتون» شعائر وطقوس لاتعطى نصوصا مسرحية .

إن هذا الخلاف العميق يفتح أعيننا على حقيقة واضحة : إن الحوار لم يقدم حلا لمشكلة المسرح المصرى القديم . وفى رأيى ان المنهج الذى اتبعه «زيته» و«دريتون» و«فيرمان» عجز عن تحقيق نتائج واضحة . أولاً لأن الحوار جاء معزولاً عن باقى

العناصر الدرامية التى تلعب دورها فى الدراما القديمة . وكان لابد بدلاً من أن يجرد الباحثون عنصراً من عناصر الدراما ، أن يبدءوا بمسح شامل يسمح برؤية كل العناصر الدرامية وإمكانية بروز عنصر على عناصر أخرى ، كان لابد باختصار أن يستفيد الباحثون من التجربة الدرامية القديمة فى عمومها وخصوصياتها قبل ان يختاروا بشكل مسبق الحوار باعتباره جوهر الدراما المصرية . وثانياً ، ارتبطت قضية الحوار بقضية أخرى هى قضية الأسطورة أو الشعائر وهى قضية صبغت التفسير الحضارى فى أوجه النشاط المختلفة .

ولهذا ، من أجل تقييم محاولات علماء المصريات على أساس موضوعى يحسن ان نلقى نظرة على الدراما القديمة فى عدد من مراكزها الحضارية الاساسية ، مع التركيز على نقاط محددة فى المقارنة لنرى فى النهاية الامكانيات المختلفة التى تجاهلها أو اغفلها علماء المصريات فى دراستهم ، ولنرى ما إذا كانت الدراما القديمة تزخر بالتعدد فى الشكل والمضمون أم هى شىء واحد متكرر ، ولنرى ماهو عام وخاص فى هذه التجربة الإنسانية .

والواقع ان التعدد فى الاتجاهات ليست سمة الدراما القديمة وحدها ، بل هى سمة عامة حتى فى أحدث مراحل الدراما ، فما الذى يجمع مثلاً بين مسرحية «ميللر» Miller «موت بائع جوال» ومسرحية «يونسكو» Ionesco «الخرتيت» ومسرحية «برشت» Brecht «دائرة الطباشير القوقازية» . الأولى يختلط فيها الماضى بالحاضر ، وتلعب الاضاءة هنا الدور الحاسم فى تجسيد الحدث الذى هو خليط بين الماضى والحاضر ، ويبدو العمل قريباً من «تكنيك» السينما وإن كان شيئاً مغايراً للفن السينمائى . أما مسرحية «برشت» فهى خليط من الرواية والدراما تعمد إلى تحطيم الاحساس بالإيهام الذى هو أساس الدراما التقليدية . أما مسرحية «يونسكو» فهى تعبير عن عالم مجرد تلعب فيه الأقنعة والحوار ـ الذى يبدو غير مترابط بعيداً

عن الواقعية ـ الدور الرئيسى . ان هذا التنوع فى الشكل يعكس تنوعا فى المضمون ويعطى للدراما امكانيات أوسع فى التعبير .

ومن هنا عند الحديث عن الدراما القديمة سنركز على قضية الشكل والمضمون، وقضية الاطار الذى نشأت وتطورت فيه الدراما ، مراعين ان نختار مرحلة كلاسيكية حتى يسهل المقارنة بين المراكز الحضارية المختلفة .

● ● ●

الدراما القديمة

اذا كانت الدراما اليونانية وبالتحديد التراجيديا تقوم على الحدث ، فهى تقوم على نوع من الحدث يثير الشفقة والخوف . ومن هنا كان بطل التراجيديا انسانا ليس شريرا كل الشر وليس خيراً كل الخير ، يرتكب خطأ لايتحمل مسؤوليته تماماً ، فالقدر يكمن خلف إرادته . ويلعب «الكورس» فى التراجيديا اليونانية دوراً هاما ، يدخل فى نسيج العمل الدرامى ويشارك فى الحدث . ولقد اختلف على أية حال كتاب التراجيديا اليونانية فى مدى نجاحهم فى توظيف الكورس . وإذا اعتبرنا أن صراع الإنسان ضد القدر هو محور التراجيديا اليونانية فقد برز الصراع داخل الإنسان ذاته فى التراجيديا الشكسبيرية ثم صراعا بين الإنسان والمجتمع فى الفترات الحديثة .

والتراجيديا اليونانية لاتقبل فكرة أن العمل الفنى تصوير رمزى . ويقول ارسطو «ان الرمز أو الإشارة لا يحمل تشابها حيويا أو ارتباط طبيعيا مع الشىء الذى يعنيه هذا الرمز أو الإشارة » (١٥).

وإذا انتقلنا إلى الدراما الهندية لنرى مكانة الحدث والبطل ، يسترعى انتباهنا شىء مختلف . إن الدراما «السنسكريتية» مزيج من عناصر ثلاثة : الحبكة والبطل وشىء اسمه المتعة الفنية «rasa» . ولا تعرف هذه الدراما التراجيديا والكوميديا .

ولهذا فالتنوع فى العلاقة بين البطل والقصة والمتعة الفنية يشكل المدى الدرامى الذى يتحرك فيه المسرح الهندى وهو ينحصر فى أشكال عشرة للدراما .

وتختلف هذه الاشكال الدرامية فى طبيعة الشخوص المقدمة وعدد الفصول والحبكة والأسلوب سواء فى صورة «مونولوج» أو «ديالوج» ومدى العنصر الكوميدى .

ويعود افتقاد التراجيديا إلى النظرة «الهندوكية» التى لا ترى فى الإنسان كائناً حراً، فالإنسان محكوم بمصيره الذى لايمكن الفكاك منه .

وليست الدراما الهندية مجرد حدث يتحقق على خشبة المسرح بل يتخللها عناصر مروية . فقد يحدث أن شخصا خارج المسرح فى فصل سابق يتكلم عن بداية الفصل اللاحق ، أو يحدث تداخل بين نهاية فصل وبداية فصل جديد .

والبطل فى الدراما الهندية نمط اكثر منه فرد ، ولايخرج عن كونه واحداً من أنماط اربعة ، وكل نمط تتفرع منه فروع ثانوية . ولا يخرج البطل عن كونه اما صاحب طبيعة مرحة أو هادئة أو جريئة أو طبيعة فارس(١٦) .

ولو قارنا بين الدراما الهندية والدراما اليونانية نخلص إلى ما يلى : يتخلل الحدث فى الدراما الهندية أجزاءاً مروية ، والبطل نمط عام ، كما تخلو الدراما الهندية من «الكورس» ، بالاضافة إلى أن هناك لونا من «المونودراما» القائمة على «المونولوج» وحده . وكل هذه السمات تفتقدها الدراما اليونانية وخاصة التراجيديا .

وإذا انتقلنا إلى الدراما الصينية وأخذنا النمط المسرحى المعروف بالأوبرا الصينية (لا علاقة له بالاوبرا التقليدية) لا نجد التقسيم التقليدى فى المسرح اليونانى إلى تراجيديا وكوميديا ، بل قصة تدور حول موضوع اجتماعى أو حربى . وهنا أيضاً لا نجد البطل الفرد بل النمط الذى لايخرج عن واحد من أربعة : الدور الرجالى

«شنج» ، والدور النسائى «تان» ، والرجل الطيب أو الوغد «شينج» والمهرج «شو» . وكل نمط ينقسم بدوره إلى فروع ثانوية . وهذه عملية شبيهة بما يحدث فى المسرح الهندى .

واداء الممثل هو أهم ما يستلفت نظرنا فى هذا المسرح ، فهو قادر على خلق عالم كامل من خلال نظام متشعب من الرموز . إنه يتغلب على مشكلة الزمان والمكان وينتصر على القيود التى يفرضها مسرح الإيهام . ويتضمن اداء الممثل الكلام والغناء والحركة والإشارات والملابس والمكياج واستخدام الاسلحة ولوازم المسرح الأخرى . إن الرمز هنا يتغلغل فى كل شىء ويجعل من المسرح الصينى شيئاً مغايراً تماماً للمسرح الاوروبى . (١٧)

وعند مقارنة المسرح الصينى بالمسرح اليونانى يمكن أن نقول أن الأول مسرح غنائى يقوم على الرمز والبطل النمط والثانى مسرح يقوم على الحوار والحدث والإيهام والبطل الفرد .

واذا انتقلنا إلى الدراما اليابانية استرعى انتباهنا تعدد اشكالها التى من بينها مسرح «النوه» Noh الذى وصل إلى قمته فى عصر «زيامى» Zeami وهو مؤلف وممثل ومخرج ينتمى إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر والنصف الأول من القرن الخامس عشر . إن مسرح «النوه» امتداد للاشكال السابقة التى ساهمت فى صياغة ملامحه .

ويدخل فى هذا النمط من الدراما الأغنية والرقصة والأداء الصامت ، ويصعب وفقا للمفهوم الغربى تبين الدراما فى هذا النوع من الكتابة والاداء لأنه لايوجد فاصل بين الماضى والحاضر، ولا توجد حبكة بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة ، وتلعب القصة والحبكة والحوار والشخصيات دوراً ثانوياً ، بينما الشىء الهام والجوهرى هو المساهمة الخلاقة التى يقوم بها الممثل خلال الغناء والرقص فى اطار أداء لايخرج عن أنماط ثلاثة :

الرجل العجوز والمرأة والمحارب .

وتعود الاشكال الفنية الأخرى إلى عنصرى الغناء وأداء الأنماط الثلاثة . فرقصات الآلهة مثلاً وما تتسم به من صفاء تام تعود إلى اسلوب ثانوى مستمد من نمط الرجل العجوز ، والسحر الآخاذ العميق والرقة فى التنوع الغنائى يعودان إلى اسلوب ثانوى مستمد من نمط المرأة ، والرقصات الفنية المصحوبة بحركات الجسم ودبدبة القدمين تعود إلى أسلوب ثانوى مستمد من نمط المحارب .

ولا تتضمن مسرحية «النوه» أكثر من شخصية واحدة رئيسية ، وهناك بجانب هذه الشخصية الرئيسية شخصية ثانوية جداً بالاضافة إلى شخصية كوميدية تمثل الاتجاه السائد فى المسرح الشرقى لتحقيق الإغراب .

و«تكنيك» الرمز هو السائد فى هذا المسرح أيضاً ، وإذا كانت القصة والشخوص المختلفة تلعب دوراً صغيراً فى المسرح الصينى فهى هنا فى مسرح «النوه» تتضاءل إلى أقصى حد ممكن ويصبح هذا المسرح النقيض الاكبر للمسرح اليونانى ، مسرح التراجيديا والكوميديا والحدث والصراع والبطل (١٨).

من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن نتبين الخلاف الكبير بين الدراما اليونانية ومسرح «النوه» فى نقطتين جوهريتين : الحدث ورسم الشخصيات . ويصبح من الصعب تعريف مسرح «النوه» فى إطار قريب من المسرح التقليدى . ولو حاول المرء أن يقدّم وصفا لمسرح «النوه» يمكن فى هذه الحالة ان يردد ما قاله «سيفير» Sifferet : إنه قصيدة طويلة ، فيها الغناء والاداء الصامت والموسيقى يتخللها الرقصات التى قد لا ترتبط بالموضوع . وطبعاً هذا وصف أكثر منه تعريف .

لعل هذا العرض الموجز لقضية واحدة من قضايا المسرح وهى قضية المحتوى

والشكل وتطبيقها على الدراما اليونانية والهندية والصينية واليابانية يرينا الفروق الجوهرية التى قد تصل إلى حد إنكار الدراما هنا أو هناك .

● ● ●

المهرجانات ومغزاها

ولكن الإطار الذى نمت وتطورت فيه الدراما القديمة يمثل خطا أكثر تجانساً وتقاربا ، فالمهرجانات والاعياد المختلفة كانت الفرصة الاساسية التى فيها برزت الحاجة إلى الألوان المختلفة من الاداء المسرحى ، وليس هذا بالشيء الغريب ، فالدراما وخاصة فى مراحلها الأولى لاتعيش دون الناس فى تجمعاتهم وباعثها استعادة حدث دينى أو اسطورى أو تاريخى أو حدث يرتبط بالطبيعة . ان هذا التجمع حول مثل هذا الحدث مناخ درامى ملائم تترعرع فيه الأنشطة الفنية المختلفة. وليس من قبيل الصدفة أن تصبح المهرجانات والاعياد المختلفة الحلبة الرئيسية لأوجه النشاط المسرحى . وليس أدل على ذلك من تتبع العلاقة الوثيقة بين المهرجانات والدراما في اليونان والهند والصين واليابان [١٩].

استخلاصات عامة

لا جدال أنه رغم تعدد الشكل والمضمون فى الدراما القديمة هناك محتوى مشترك استمدت منه العروض المسرحية مادتها . وتضمن هذا المحتوى الاغانى والموسيقى والرقص والابتهالات والكلمة سواء فى صورة «المونولوج» أو «الديالوج» ، كل هذا فى اطار عرض يقوم على الحدث أو الرواية الدرامية أو المزيج بينهما .

ويحق للمرء أن يضيف أن التركيز فى الدراما اليونانية إنصب على الكلمة التى ساهمت فى بناء الحدث ، بينما جاء التركيز فى الدراما الصينية على الاغنية ، وفى الدراما اليابانية على الرقصة التى أدت دورها فى التجسيد الدرامى ، وجاء التركيز فى الدراما الهندية على هذه العناصر جميعها .

وفى نفس الوقت نلحظ خلافا جوهريا بين النموذج اليونانى من جانب ، والنموذج الشرقى من جانب ، فى نقطتين جوهريتين : الحدث والبطل . هناك قصة وحبكة لهما أهميتهما فى الدراما اليابانية . أما البطل فى الدراما اليونانية فله طابعه الإنسانى المميز المتفرد ، بينما الشخصية النمطية تسود المسرح الشرقى .

وهناك نظرتان أساسيتان تسودان عالم المسرح القديم : المسرح باعتباره إيهاماً كما فى المسرح اليونانى ، والمسرح باعتباره رمزاً كما فى المسرح الشرقى .

وفى النهاية يشترك المسرح اليونانى والشرقى فى التفتح والتحقق من خلال المهرجانات والأعياد التى تلعب فيها الأسطورة والطبيعة والدين والتاريخ أدواراً متباينة .

ولعل أهم درس نستخلصه من هذا العرض أن نتجنب البدء من نموذج درامى معين ، أو الاقتصار على عنصر واحد كالحوار مثلاً. لابد ان نأخذ كل مكونات المسرح القديم فى الحسبان : من أغنية ورقصة وكلمة أو تعبير صامت ، فى إطار عرض يدور حول إعادة تقديم حدث أو اسطورة ، علينا ان نتملك فهم أدوات المسرح وأن نعى جوهره ، ثم نبدأ رحلة البحث متحررين من كل جمود أو ضيق أفق .

● ● ●

قضية الأسطورة والشعائر

هذا عن العقبة الأولى التى حدَّت من قدرات علماء المصريات عندما حاولوا حصر إمكانية البحث عن الدراما المصرية فى نطاق ضيق ألا وهو الحوار ، أما عن العقبة الثانية فهى الأرضية الخلفية التى نظروا من خلالها إلى الحوار : هل هو تعبير عن دراما حقيقية أم عن شعائر دينية لا علاقة لها من قريب أو بعيد بالمسرح

والدراما، أو بتعبير آخر ، هل يستمد الحوار أصوله من عالم اسطورى غنى يؤدى إلى عالم الفن الرحب ؟ أم أن أصوله قد يبست وتجمدت فى عالم الطقوس والشعائر المغلقة المظلم ؟

رغم أن المهرجانات المصرية القديمة تمثل احتفالات شعبية سنوية متكررة تقوم على تقديم أحداث اسطورية أو تاريخية أو طبيعية من الممكن أن تكون مصدرا لاداء مسرحى ، فإن بعض علماء المصريات أمثال «بنديت» Benedite و«زيته» Sethe، و«إرمان» Erman و«بليكر» Bleeker و«بونيه» Bonnet أشاروا بشكل ضعيف أو فى عمومية أو فى نطاق ضيق إلى الجوانب الدرامية فى المهرجانات المصرية [٢٠]، بينما الآخرون امثال «شوت» Schott و«أتو» Otto لم يروا فى المهرجانات المصرية سوى سيادة الطقوس والشعائر التى لا علاقة لها بالدراما [٢١].

لهذا يصبح من المهم أن نشير فى إيجاز إلى قضية الأسطورة والطقوس . إن اختلاف وجهات النظر حول مفهوم الاسطورة والطقوس أدى إلى الصراع بين مدارس الفكر المختلفة الذى إنعكس أثره على قضية الفن والدين . لقد خضع تفسير الأسطورة لاتجاهات فكرية مختلفة سواء كانت الرومانسية أو العقلانية أو الاتجاهات المقارنة أو النفسية أو الشعبية . بل ان داخل كل اتجاه أكثر من تفسير . ان «فرويد» Freud يركز على الجنس باعتباره مفتاح فهم الأسطورة و«يونج» Jung وهو ينتمى إلى مدرسة علم النفس يربط علاقة بين الأحلام وتراثنا الاسطورى .

إن الطقوس أيضاً تخضع لتفسيرات مختلفة مثلها مثل الاسطورة ، فالبعض يرى فى تقديم القرابين إلى الطواطم أصل الطقوس ومغزاها ، والبعض يرى فيها المحاولة لتحقيق استجابة تتلاءم مع البيئة الاجتماعية والبعض يرى فيها تعبيرا عن الموقف من المقدسات .

والواقع أن هناك خلطا كثيراً بين ما هو أسطورة وما هو طقس ، ومن هنا تتعدد

الآراء فى تفسير الظاهرة الواحدة . ويهمنا هنا ان نقتصر على تحديد الفارق الجوهرى بينهما ، فالأسطورة هى محاولة الإنسان الأولى لفهم الحياة والطبيعة ، أما الطقوس فكانت تعبر عن موقفه فى اللحظات الحرجة من حياته كفرد أو مجموعة حيث يقوم بأعمال يرى فيها حماية أو تغلباً على مشاكل تعترضه . إنها تهدف إلى تحقيق غاية عملية فى حياة الإنسان .

وتختلف العلاقة بين الأسطورة والطقوس وفقا لمناهج المعالجة المختلفة ، فهناك من يزعمون سيادة الطقوس على الاسطورة ، وآخرون يزعمون العكس ، ومجموعة ثالثة ترى أن هناك علاقة وثيقة محكمة بين الأسطورة والطقوس ومجموعة رابعة ترى أن هناك علاقة بينهما لايحكمها شىء محدد . وعلماء المصريات عندما تعرضوا لقضية الأسطورة والطقوس فى الحضارة المصرية ساروا تقريباً على نفس النهج .

١ ـ مجموعة تقول بوجود نمط تحكمه العلاقة الوثيقة المتبادلة بين الأسطورة والطقوس .

٢ ـ مجموعة لا ترى شيئاً سوى سيادة الطقوس .

٣ ـ مجموعة تؤمن بالعلاقة الحرة بين الاثنين .

وترى المجموعة الأولى أن الأسطورة تمثل الجانب المروى ، والطقوس تمثل الجانب المؤدَّى فى نفس الظاهرة . إن مكونات هذا النمط الذى يجمع بين الأسطورة والطقوس هى التمثيل الدرامى لموت وبعث الإله ، التمثيل الرمزى لاسطورة الخلق ، المعركة الطقسية ، الزواج المقدس ثم موكب الانتصار [٢٢].

والشىء الغريب أنه حتى مؤيدي هذا النمط الجامع بين الأسطورة والطقوس لم يقدموا مادة مصرية تتفق مع هذا التفكير [٢٣].

أما المعارضون فقد تعددت حججهم لدحض هذه النظرية . وقد ركز

فرانكفورت Frankfort على سبيل المثال على التباين بين حضارت منطقة الشرق الأوسط بحيث يصعب نقل نمط حضاري إلى بلد آخر(٢٤) . ويشاركه «بليكر» Bleeker فى الرأى القائل أن كل حضارة لها قسماتها الخاصة ، ويشير إلى انحسار فكر القائلين بالنمط الجامع للأسطورة والطقوس ، وخطورة حصر مفهوم الاسطورة فى الجانب الدينى وحده (٢٥).

وقد حاول آخرون ان يجروا تعديلاً على هذا النمط ليتغلبوا على نقاط الضعف الواضحة . فقد اعتبر «جاستر» Gaster الطقوس الفصلية مصدرا وبداية للنمط الجامع بين الأسطورة والطقوس . ومن وجهة نظره انه يكفى ان نجد نصا اسطوريا مرتبطا بمناسبة فصلية ويحتوى على حوار وحبكة حتى نعتبره لونا من ألوان الدراما(٢٦).

• • •

الجوانب السلبية فى النمط الجامع للأسطورة والطقوس :

١ ـ حقيقة أن المهرجانات المصرية لاتخضع لهذا النمط الجامد .

٢ ـ العجز عن تمييز الخلافات بين مهرجانات بلد وآخر .

٣ ـ العجز عن تمييز الخلافات بين مهرجان وآخر فى البلد الواحد من حيث مصدره وأشكال التعبير فيه .

٤ ـ التقليل من كل الجوانب ما عدا الجانب الدينى .

ولكننا نستطيع أن نقول بشكل عام ان الاتجاه الذى يمثله «هاريسون»Harrison و«مرى» Murray وجاستر Gaster يعطى حيزاً أكبر للعملية الفنية والدرامية فى الظاهرة فى عمومها .

أما اصحاب الرأى القائل بسيادة الطقوس على الأسطورة فلهم وجهة نظر

مختلفة. وربما كان أوتو أبرز المدافعين وأخطرهم عن قضية سيادة الطقوس وتحكمها. انه يفرق بين الاسطورة والطقوس ، فالأولى تعبر عن موقف الانسان من العالم بينما الثانية تعبر عن موقفه من وجوده الخاص وخاصة فى المراحل الحرجة .

ويهمنا فى الدرجة الأولى تعريفه للطقوس لأنه يؤكد على عناصرها ذات الطابع العملى . ويحدد أن الحدث فى الطقوس يهدف من خلال التشبه بحدث أسطورى أن يحقق نفس النتيجة ، فإذا كانت الآلهة إيزيس مثلاً قد عالجت ابنها حورس عندما لدغه العقرب بتعويذة تطرد السم من جسمه ، فهذه التعويذة عندما يستخدمها الكاهن تحقق نفس الأثر على شخص لدغته عقرب .

ويرى «أوتو» أن هناك نوعين من الطقوس ، طقوس تخلو من عنصر الاسطورة ، وطقوس دخلتها الأسطورة . ورغم أنه يشير إلى إمكانية وجود مادة أسطورية بحتة منفصلة عن الطقوس إلا أنه تقريباً ينفى هذه الإمكانية ويعود مرة أخرى إلى سيادة الطقوس (٢٧).

● ● ●

تقييم موقف أوتو

١ ـ رغم قيام دراسته على التمييز بين الأسطورة والطقوس فهو لايتمسك بهذا التمييز على طول الطريق .

٢ ـ الزعم بشكل مطلق أن المهرجانات تعبير عن سيادة الطقوس على الأسطورة لون من التعميم يتطلب فى المحل الأول وكأساس لا غنى عنه تحليلاً كاملاً لكل المهرجانات المصرية حتى يمكن فى النهاية قبول هذا التعميم . إن باحثاً آخر «سيف سيدربى » Säve Söderbergh بدأ من تعميم آخر ألا وهو التوازن الكامل بين الأسطورة والطقوس إلى الدرجة التى يصعب فيها تحديد أيهما توازى الأخرى ، ذلك

عند حديثه عن مهرجان السنة الجديدة «البابلية» . ولكن الشيء الغريب انه فى نفس الوقت يخرج عن هذا التعميم عندما يتعرض لمهرجان السنة الجديدة المصرية فى يوليو ويعتبر ان للأسطورة هنا سيادتها (٢٨).

٣ ـ لا يلتزم «أوتو» بتعريفه للطقوس عندما يحلل المهرجانات على أساس سيادة الطقوس . كيف يستطيع المرء أن ينكر أن المهرجان هو مناسبة متكررة للاحتفال بحدث تاريخى أو أسطورة ؟

إن المهرجانات تمثل فى الواقع إعادة تقديم أو تمثيل الحدث الأصلى . إن تكرار نفس الحدث كل سنة تؤكد محاولة استعادة الحدث الأصلى ، ولا نستطيع ان نتبين فى المهرجان الجانب التطبيقى العملى المصاحب للطقوس كما فى طقوس «فتح الفم» أو الطقوس الجنائزية الأخرى . ان النص الذى قدمه «فيرمان» باعتباره مسرحية ، يتضمن اصطياد الاله «سيت» باعتباره فرس النهر ، وربما تأثرت هذه الفكرة بطقوس قديمة تصاحب الصيد ، ولكن الشيء المؤكد أن هذا النص لايهدف على الاطلاق لمساعدة الملك مثلاً على اصطياد فرس النهر ، بل ان الشيء الجوهرى هو الصراع بين «حورس» و«سيت» على مستوى اسطورى يعمق من مضمونه عناصر الحوار والأغنية و«الكورس» .

ويمثل «بونيه» Bonnet المجموعة الثالثة التى تؤمن بعلاقة حرة بين الأسطورة والطقوس . إنه يرى ان الأسطورة ليست مجرد نتاج لفكر دينى خالص بل لخيال وأحاسيس الشعب ايضاً . وقد سارت الأسطورة فى تطورها فى اتجاهين رئيسيين : اتجاه الاسطورة الدينية واتجاه الاسطورة الشعبية . ويرى «بونيه» بعكس غيره من الباحثين أن من الخطأ أن نقيم العلاقة بين الاتجاهين على أساس مبدأ السيادة والسيطرة لأنهما بنفس الدرجة نتاج نفس الظاهرة (٢٩).

ونستطيع أن نقول مع «بونيه» أن الأسطورة فى مصر القديمة نتاج عوامل

واتجاهات متعددة ، فالدين فى المراحل الأولى من تاريخ البشرية وخاصة فى مصر تضمن مناحى مختلفة من المعرفة والخبرة . ويستطيع المرء أن يقول أن كل نشاطات العقل الإنسانى وروحه ساهمت فى تشكيل الاسطورة والدين .

● ● ●

خلاصة قضية العلاقة بين الاسطورة والطقوس فى مجال المصريات :

١ ـ إن المهرجانات المصرية لاتخضع للنمط الجامع بين الاسطورة والطقوس .

٢ ـ إن من المخاطرة أن نبدأ من قانون شامل مثل سيادة الطقوس على الاسطورة أو غيره من التعميمات . من المفيد والأكثر سلامة أن نبدأ بدراسة تفصيلية لكل مهرجان .

٣ ـ لابد حتى لا نتوه فى متاهات الأسطورة والطقوس ان نبدأ بتحديد فاصل بين ما نعنيه بالأسطورة وبين ما نعنيه بالطقوس . ونعتقد أن تحديد (أوتو) فى تعريف كليهما مفيد حتى نتجنب التخبط ، إذ أنه يركز على ان للطقوس جوهرها المتميز المتمثل فى الطابع العملى التطبيقى .

٤ ـ يتسم المهرجان بكونه احتفالاً متكرراً لحدث أو احداث يمكن ان تكون نقطة البداية فى نشاطات درامية .

فى النهاية ماهو المهرجان إن لم يكن نمطاً جامعاً بين الأسطورة والطقوس أو نمطاً لا تتحقق فيه سوى سيادة الطقوس ؟

انه كما قلنا سابقاً مناسبة متكررة تفترض تعبيرا دراميا وتتضمن بذرة اداء مسرحى إنها تقوم على إعادة تقديم أو تمثيل الحدث الأصلى . إن الدراما بالطبع باعتبارها نمطاً مستقلاً تماماً يتطلب عناصر أخرى مثل ضرورة أن يكون لها تنظيمها المستقل ودرجة من سعة الصدر من قبل المجتمع ، بالاضافة إلى غنى فى المادة الاسطورية .

إن المهرجانات المصرية تتضمن الأغنية والرقصة والموسيقى والاداء الصامت والحوار . ومن الملاحظ ان العنصر الغنائى هو السائد بينما «الحدث» يمثل جانباً ضعيفاً فى الاداء . ولكن هذا لايعنى ان المهرجانات المصرية كانت مجرد عنصر غنائى ، فمهرجان الاله أوزيريس يتضمن فصولاً يحتل فيها الحدث جانباً واضحاً .

● ● ●

خلاصة عامة

ربما قد اتضح الآن أن اسلم الطرق أن نبدأ بدراسة مستقلة لكل مهرجان ونضع أيدينا على موضوعه واحداثه وطرق التعبير فيه . إن نقطة البداية التى طرحها علماء المصريات ، الا وهى الحوار فى نصوص معزولة ، قد حدَّ من رؤية العناصر الأخرى التى تلعب دورها فى الدراما القديمة . وفى نفس الوقت إن اختلاف تقييمهم لعناصر الاسطورة والطقوس فى هذه النصوص الحوارية أضعف من إمكانية الاعتماد على الحوار كمعيار للتقييم .

إن النظرة الجديدة التى نقدمها معتمدين على رؤية أشمل لمكونات الدراما القديمة ، ومتخلصين من جمود النظريات ، التى عجزت عن تفسير مقنع للمهرجانات المصرية ودورها وطبيعتها ، يجعلنا أكثر قرباً من حقيقة التطور الحضارى فى مصر فى نقطة من نقاطه ، الا وهى ملامح الدراما المصرية . ونأمل أن الجانب التطبيقى من هذه الدراسة ، وهو يتعرض لمهرجان الاله اوزيريس فى شهر «كيهك» يلقى ضوءاً على صحة توقعاتنا .

المراجـع

(1) Sethe, K., 1928, Dramatische Texte zu Altägyptischen Mysterien Spielen Leipzig, PP. 1,2,6,8 - 10.

(2) Junker, H., 1941, Die Politische Lehre von Memphis, Abhandlungen der Preussischen der Wissenschaften, Jahrgang 1941, Nr. 6, Berlin, PP. 13 - 20 .

(3) Drioton, E., 1957, Pages d' égyptologie, Le Caire, PP. 236 - 38 .

(٤) يعتبر «زيته» أن عامود «دجد» رمز «سيت» وليس «أوزيريس» وقد أجرى «زيته» كثيراً من التعديلات حتى يستقيم ما يزعمه . فالمنظر ١٣ خال من أى دليل يؤكد ان هذا العامود يمثل الاله «سيت» ، والمنظر ١٤ بدون تعديلات «زيته» لايستقيم مع تفسير زيته ، وحتى مع تعديلاته نلحظ غموضاً يصعب تفسيره ، فعامود «دجد» القائم هو رمز «سيت» فى المنظر ١٣ يصبح عامود «دجد» الساقط تحت «أوزيريس» وهو أيضاً رمز «سيت» . والمنظر ١٥ يصور عامود «دجد» مربوطا بالحبال وهنا أيضاً يصر زيته على انه يمثل «سيت» . وقد عارضه فى هذا التفسير باحثون آخرون .

(4) Sethe, 1928, loc. cit. PP. 153 - 60 .

Griffiths, J.G., 1966, The Origins of Osiris, MÄS 9, Berlin, P.66.

Drioton, 1957, loc. cit., P. 230 .

(5) Helck, W., 1954, "Bemerkungen zum Ritual des dramatischen Ramesseum Papyrus " , Orientalia 23, Roma, PP. 384 - 97 .

Altenmüller, H., 1967, " Zur Lesung und Deutung des dramatischen Ramesseum Papyrus ", Jaarbericht PP. 432, 442, 441, 424 - 7, 423-4 .

(6) Drionton, 1957, loc. cit., PP. 226 - 30 .

Fairman, H.W., 1974, The Triumph Horus, London, PP. 5 - 7 .

Schott, G., 1945, Mythe im alten Aegypten, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens, B. 15, Leipzig, P.7.

Schott, G., 1955, " Ritual und Mythe im altägyptischen ", Studium Generale, H.5, Juni 1955, 8. Jahrgang, Berlin, P. 265 .

(7) Drioton, 1957, loc. cit. PP. 229, 248, 252, 293, 294

Sethe, 1928, loc. cit., PP. 17, 18 .

(8) Drioton, 1957, loc. cit., PP. 219, 230 - 34, 237 - 9, 251 - 64.

(٩)على سبيل المثال تتبع معالجة «دريتون» لبعض نصوصه :

فى تعويذة رقم ١٤٨ من كتاب متون التوابيت يخلق شخصية امرأة تجرى حوارا مع ايزيس وينسب حديثاً إلى «أتوم» ويحول بعض الجمل إلى إرشادات مسرحية وهذه كلها اجتهاداته الشخصية .

ارجع إلى :

Drioton, 1957, loc. cit., PP. 276-7, 280; cf. De Buck, A., 1938, The Egyptian Coffin Texts, Vol, 2, The University of Chicago, P. 215, c, d; P. 216, a, b, P. 219, b; PP. 222 d -225, f; Münster, M., 1968, Untersuchungen zur Gottin Isis, Berlin, P. 8; Faulkner, R.O., 1973, The Ancient Coffin Texts, Vol. 1, Warminster, P. 126 .

وفى تعويذة ١٦٢ من نفس الكتاب يعدّل «دريتون» فى النص ويحوله إلى حوار تؤديه شخوص مختلفة .

ارجع إلى : Drioton, 1957 loc. cit., PP. 367 - 8; cf. De Buck, 1938, loc cit., PP. 389 - 405 .

وفى تعويذة ٣١٢ من نفس الكتاب يحول «دريتون» النص إلى حوار تتقاسمه شخصيات متعددة . ويحول سطورا معينة إلى ارشادات مسرحية .

ارجع إلى :

Drioton, 1954, " Le theatre dans l'ancienne Egypte ", Revue de la Societe d'Histoire du Theatre, Sixieme annee, 1-2, Paris, PP. 19-22; De Buck,1949, " The Earliest Version of Book of Dead 78 " , JEA 35, London, PP. 88-90; De Buck & Gadiner, 1951, The Egyptian Coffin Texts, Vol. 4, The University of Chicago, PP. 70, d; 71, a; 83 e.

وفى الفصل رقم ٣٩ من كتاب الموتى يحّول «أبو فيس» «وجب» إلى شخصيات كوميدية معتمداً على انطباعاته الخاصة .

ارجع إلى

Drioton, 1957, loc. cit., PP. 289-90 292-4

وفى لوحة «متيرنخ» التى تحتوى على تعاويذ لمقاومة السم ، رغم غياب معاييره إلا فى حالات خاصة ، يزعم « دريتون» أننا أمام مسرحية ، معتمداً على «مونولوج» إيزيس والاسلوب الخطابى

والدرس الأخلاقى ، ويحول سطورا معينة إلى ارشادات مسرحية ويخلق دورا لجماهير . وقد خالفه فى استخلاصه «هانس» و«كلاسيتنز» .

إرجع إلى :

Drioton, 1957, loc. cit., PP. 240, 247 - 48, 299 - 305, 302, 306, 243, 244, 304; cf. Hansen, S.C.E., 1956, Die Texte der Mitternichstele, Analecta Aegyptiaca 7, Copenhagen, Lines, 58, b; 72, b; 71, a, b, c,; 191 - 3; 202 - 3 ; 206, b-208; 247, d, e; 65, b - 66, b. Hansen, 1956,loc. cit., 10 .

Klaseens, A., 1952, " A Magical Statue Base in the Museum of Antiquities, Leiden, P.66.

ويسير «دريتون» على هذا المنوال فى جميع نصوص المسرحية .

نصب «إمحب» هو النص الذى يعتبره «دريتون» دليلاً على وجود مسرح شعبى ، زاعما ان صاحب هذا النصب كان ممثلاً جوالاً . وقد عارضه فى ذلك «فيكنتيف» و«شرنى» .

إرجع إلى :

(10) Drioton, 1957, loc. cit., PP. 231 - 2; Vikentiev, A., 1947, " A Propos d'un extrait de steled' Emheb", Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo University, 9, 1, Cairo, PP. 128, 115 - 17, 119 - 22, 124; 25; Vikentiev; 1948, " Les titres d'Emheb ", Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo Univerity, 10 - 1, Cairo, PP. 86-7; Cerny, J., 1969, " Stela of Emhab From Tell Edfou ", MDIAK 24, Wiesbaden, PP. 87, 91 .

(11) Blackman, A.M. & Fairman, H.W., 1942, 1943, 1944, " The Myth of Horus at Edfu II " JEA 28, 29, 30, Blackman & Fairman, 1942, loc. cit., PP. 32- 37 .

(12) Fairman, 1974, loc. cit., PP. 36-45 .

(13) Drioton, 1948, Le texte dramatique d'Edfou, Supplement aux Asae, Cahier 2, Le Caire, PP. 5-8, 14, 49-51, 87-91, 124 .

(14) Fairman, 1974, loc. cit., PP. 133 - 42 .

(15) Aristotle, 1951, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, transl. by S.H. Butcher, New York, PP. 23, 25, 27, 45, 69, 13, 124-25 .

Else, G.F., 1965, The Origin and Early Form of Greek Tragedy, Martin Clas-

sical Lectures, Vol. 20, Harvard University Press, P.8.

(16) Rangacharya, A., 1966, Introduction to Bharata's Natya Sastra, Bombay, PP. 52, 61-2, 65, 62-4.

Keith, A.B., 1942, The Sanskrit Drama, Oxford, PP. 345-51, 38, 305-8.

Shastri, N., 1961, The Laws and Practrice of Sanskrit Drama, The Chowkhamba Sanskrit Studies, Vol. 14, Varansi, India, PP. 1-26, 203-7, 205-6.

Levi, S., 1963, Le theatre indien, Paris, PP. 140-45, 62-71.

Benegal, S., 1967, A Panorama of Theatre in India, New Delhi, P. 10.

Dhanamjaya, 1912, The Dasrupa, Transl. by G.C.O. Haas, New York, PP. 40-44.

(17) Huang-Hung, J., 1966, " Das Chin esische Theater " Fernôstiches Theater, herausgegeben von H. Kindermann, Stuttgart, PP. 344, 259 - 76, 268-70, 273-5, 278, 335, 345-50,354-7.

Scott, A.C., 1957, The Classical Theatre of China, London, PP. 185, 66-78, 92-184 .

Dolby, W., 1976, A History of Chinese Drama, London, P. 179 .

(18) Arnold, P., 1957, Le théatre Japonais, Paris, PP. 23-44.

Nakamura, Y., 1971, Noh, transl. by Don Kenny, New York, PP. 56-64 .

Yoshinobu, I., 1971, A History of Japanese Theater, Vol. I, Japan CUltural Society, Japan, PP. 46 - 88.

Zeami, 1971, La tradition secrete du Nô, traduction de René Sieffert, Paris, PP. 143 - 44, 19, 20, 14 - 15 .

(19) Ridgeway, W., 1910, The Origin of Tragedy, Cambridge, PP. 38-48 .

Harrison, J.E., 1912, Themis, Cambridge, PP. xii, 342.

Rose, H.J., 1934, A Handbook of Greek Literature, London, PP. 127, 145.

Pickard - Cambridge, A. W., 1953, The Dramatic Festivals of Athens, Oxford.

James, E.O., 1961, Seasonal Feasts and Festivals, London, PP. 142 - 7.

Else, 1965, loc. cit., PP. 30, 49, 50, 52 .

Guépin, J.F., 1968, The Tragic Paradox, Amsterdam, PP. 191, 193, 194, 196, 197, 198.

Èdélstand, du Meril, 1869, Histoire de la Comédie ancienne, Paris, P. 182 .

Keith, 1924, loc. cit., PP. 41-42, 51-52 .

Lévi, 1963, loc. cit., PP. Xii, 316 - 23, 321 .

Rangacharya, 1966, loc. cit., P. 6 .

Byrski, M.C., 1974, Conept of Ancient Indian Theatre, Munshiram, PP. 15-16 .

Niessen, 1958, loc. cit., PP. 750-56 .

Sobel, B., 1959, The New Theatre Handbook and Digest of Plays, New, York, P. 187.

Huang - Hung, 1966, loc. cit., PP. 261 - 62, 335 .

Lam, Shui-Fook, 1968, Der Ursprung der chinesischen Tanzamasken im Exorzimus, Köln, PP. 3, 39 .

Wells, H.W., 1970, "China" The Readers Encyclopedia of the World Drama, edit. by Gassner & Quinn, London, P. 128.

Dolby, 1976, loc. cit., PP. 3, 12, 13, 17, 18, 103, 106, 138, 139, 143, 220, 221, 224 .

Lucas, H., 1965 , Japanische Kultmasken, Kassel PP. 9, 16, 28, 30 .

Nakamura, 1971, loc . cit., PP. 57, 59 .

Yoshinobu, 1971, loc . cit., PP. 10, 16, 17, 26, 27, 41, 48, 75, 76.

Zeami, 1971, loc . cit., P. 14 .

(20) Bénédite, G., 1900, Égypte, Paris, P. 99 .

Sethe, 1928, loc . cit., PP. 17 - 18 .

Erman, A., 1934, Die Religion der Ägypter, Berlin, P. 182.

Gaster, T., 1950, Thespis, New York, PP. 3, 56.

Bleeker, C.J., 1967, Egyptian Festivals, Leiden, PP. 40-43, 90 .

Bonnet, H., 1971, Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, Berlin, PP. 187-89.

(21) Schott, G., 1945, loc . cit., PP. 135-36, 7, 8, 55.

Otto, E., 1958, Das Verhältnis von Rite und Mythus im Ägyptischen, Heidelberg, P. 21.

(22) Hooke, S.H., 1933, Myth and Ritual, edit. by Hooke London, PP. 3-7, 10,8.

(23) Blackman, A.M., 1933, " Myth and Ritual in Ancient Egypt", Hooke, 1933, loc . cit., PP. 19, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 33, 34, 36, 38-9.

Fairman, H.W., 1958, " The Kingship Rituals of Egypt", Hooke, 1958, Myth, Ritual and Kingship, edit. by Hooke, Oxford, PP. 74-104.

(24) Lange, R., 1958, " Myth and Kingship in the Ras Shamra Tablets", Hooke, 1958, loc . cit., P. 131.

Brandon, S.G., 1958, " Tde Myth and Ritual Position Critically Considered", Hooke, 1958, loc . cit., P. 270.

Frankfort, H., 1951, The Problem of Simlarity in Ancient Near Eastern Religions, The Frazer Lecture 1950, Oxford, PP. 10-12, 15-16, 18.

(25) Bleeker, 1967, 1967, loc . cit., PP. 37-38 .

(26) Gaster, 1950, loc . cit., PP. 4, 5, 56 .

(27) Otto, 1958, loc . cit., PP. 6, 8, 9, 13, 16, 17, 28, 18, 20 .

(28) Säve- Söderbergh, T., 1951, " Några egyptiska nyårsföreställningar ", Religion och Bibel 9, Uppsala, P. 18.

(29) Bonnet, 1971, loc . cit., P. 499.

العناصر الدرامية فى مهرجان أوزيريس فى شهر كيهك

فى عدد سابق تعرضنا للجهود التى بذلت بحثا عن الدراما المصرية القديمة ، وخلصنا إلى أن إقتصار علماء المصريات على عنصر الحوار واختلافهم حول تعريف الحوار الدرامى النابع من تعدد المفاهيم حول قضية الاسطورة والشعائر جعل الحصاد ضئيلاً مشكوكاً فيه .

وفى مقابل هذا الاتجاه قدمنا وجهة نظرنا القائمة على مفهوم أشمل لعناصر الدراما القديمة التى تشمل الأغنية والرقصة والكلمة سواء فى صورة حوار أو مونولوج فى اطار نسج أسطورى ؛ واعتبرنا أن المهرجانات أصلح بداية للبحث عن الدراما فى مصر القديمة مثلها مثل الحضارات الأولى فى أماكن مختلفة من العالم .

وهذه المرة نقدم مهرجان أوزيريس مثالاً تطبيقياً يسمح لنا بتكشف إمكانيات الدراما ومظاهرها وملامحها .

ويحسن من البداية أن نوضح أن ما نملكه من التاريخ المصرى القديم وخاصة الحضارى ليس سوى شذرات هنا وهناك ، وحتى ما نملكه نختلف فى تفسيره ، ومن هنا فالمهمة صعبة . ولكن أن نقتفى الآثار ، وأن نجمع ونرتّب ما لدينا من دلائل قد يسمح لنا فى النهاية برسم صورة أقرب إلى الحقيقة وأدعى إلى الاستناد عليها .

الواقع ان أوزيريس يختلف عن الأغلبية الساحقة من الآلهة المصريين ، فالأسطورة المنسوجة عبر الزمن عن الثلاثي أوزيريس ، إيزيس ، وحورس غنية بالمشاعر الإنسانية قريبة إلى وجدان البشر ، لقد كان أوزيريس ملكا علم الناس الزراعة وفتح لهم طريقا للتقدم ، واصطدم به أخوه «سيت» الذى يرمز إلى الشر ، وانتهى هذا الصراع بموت أوزيريس غرقا ، وبداية رحلة الآلام بحثاً عن جسده ؛ إنها زوجته وأخته ايزيس التى اضطلعت بهذه المهمة ولم تسلم من محاولات «سيت» لسرقة الجسد وتمزيقه ثم رحلة البحث مرة عن الأجزاء المبعثرة ؛ وأخيراً يتسلم حورس زمام المعركة فى صراعه ضد «سيت» انتقاماً لأبيه .

إن هذه الاسطورة تعود إلى فجر التاريخ المصرى واستمرت حتى نهاية المرحلة القديمة بل عاشت بصورة أو أخرى حتى عصر البطالمة والرومان . ويمكن أن نستشف اللمحات الأولى لهذه الاسطورة من قراءة متون الاهرام ، أقدم الكتابات المصرية المسجلة على جدران أهرامات ملوك الأسرة الخامسة والسادسة . هناك نقرأ عن المعركة بين أوزيريس و«سيت» وقد ألقى «سيت» أوزيريس أرضا ، ثم جاءت الآلهة ورفعته ، ونقرأ عن وقوعه مهزوما فى مدينة من مدن الصعيد ومجىء ايزيس وأختها لمساعدته . ولقد تحددت المعالم الدرامية لهذه الأسطورة فى «حجر شباكا» ، الذى تكلمنا عنه فى العدد السابق ، وهنا اتخذ التفاعل بين الشخوص المختلفة مكانا ملحوظاً فى العمل . وفى المملكة الوسطى نشهد سلسلة من النصب التذكارية أقيمت فى مدينة أبيدوس ، وهى المركز الرئيسى لاحتفالات اوزيريس فى تلك الفترة ، تتحدث عن المهرجان والأحداث التى يستعيدون ذكراها ، وأشكال الاحتفال ، وهى تعكس جانباً دراميا شعبياً ملحوظاً وتركت لنا معابد الدولة الحديثة ومعابد العصر البطليموسى والرومانى كثيراً من المشاهد والنصوص التى تدور حول هذه الأسطورة وكيفية الاحتفال بها وأشكال الاداء المختلفة .

ورغم أننا لا نملك نصا جامعاً مانعاً يمكن اعتباره دراما أوزيريس إلا إننا نملك مادة متعددة موزعة على مراحل التاريخ المختلفة تتسم بمحاولة تجسيد قصة أوزيريس وصراعه ودور إيزيس وحورس فى أداء درامى مميز .

وحتى ننجح فى تقديم صورة متكاملة قدر الامكان عن هذا المهرجان لابد أن نبوِّب المادة التى بين أيدينا وننسق بينها حتى نحصل على اكبر قدر من الوضوح . ويمكن القول أننا نملك ثلاثة مصادر عن مهرجان أوزيريس .

أولاً ، مادة إعلامية تعرفنا بالمهرجان ، تاريخه ، الاحتفالات المختلفة ، أساليب الاحتفال ، فكرة عن النصوص المصاحبة ، المشتركون فى الاحتفالات والأدوات المستخدمة .

ثانياً ، النصوص الاسطورية التى تتسم بملامح الدراما وتدور حول أوزيريس والصراع بينه وبين «سيت» ، ثم موته وبعثه .

ثالثاً ، نصوص وطقوس شعائرية يتقمص فيها المتوفى شخصية أوزيريس ويحق له فى هذه الحالة ان يعامل معاملة أوزيريس .

طبعاً هناك خلاف جوهرى بين النصوص الاسطورية والنصوص الشعائرية ، فالاولى تدور حول أحداث مستمدة من أسطورة أوزيريس ، بينما الثانية تتسم بهدف عملى ألا وهو مساعدة المتوفى على أن يتجنب مصاعب العالم الآخر ، وان ينتصر على الموت كما انتصر أوزيريس ، ولكنها تشير إلى تفاصيل كثيرة تلقى ضوءاً على الجانب الأسطورى ذاته .

ان الاستفادة من هذه المصادر الثلاثة يسمح لنا برؤية أشمل ، ولكن مما لا جدال فيه أنَّ النصوص الأسطورية أكثرها أهمية لأنها تكشف منن خلال النص عن السعى إلى تعدى رواية الأسطورة والرغبة فى تجسيدها درامياً . وبالطبع اختار

المصريون القدامى طريقهم الخاص ؛ فقد تحول أوزيريس إلى تمثال أو دمية يمارسون عليه كل أحداث الاسطورة ، فهم أولاً يجمعون كل اعضائه المبعثرة حتى تنبعث فيه الحياة ، ثم يخوض معركة الصراع ضد «سيت» ومن بينها المعركة على مياه النيل ، ثم يخوض معركة البعث . ولكننا فى كل هذه المراحل نتعامل مع أوزيريس باعتباره تمثالاً أو دمية وليس كائناً بشرياً . وربما ترك هذا التجسيد فى صورة تمثال أو دمية آثاراً عميقة على منحى الاداء الدرامى فى مصر .

وسنرى عند التعرض لهذه النصوص الأسطورية أنها تحتوى على الحوار والمونولوج والأغنية والموسيقى والرقص ، وهى ليست مقصورة داخل المعابد ، فهناك المواكب التى هى فى حد ذاتها جزء هام من العرض المسرحى الذى يتعرض لبعض أحداث الاسطورة ويجسدها .

المادة الإعلامية :

هناك أكثر من مصدر للمادة الإعلامية ، فهناك على جدران بعض المعابد تقاويم سنوية تتضمن المهرجانات المختلفة ومواعيد الاحتفال بها ، ومن بين هذه المهرجانات احتفالات أوزيريس فى شهر كيهك ، والأيام المختلفة والاحداث التى يتم احياؤها فى هذه الأيام . ورغم وجود اختلاف بين هذه التقاويم المحفورة على جدران المعابد فى عدد الأيام والاحداث المحتفل بها ، إلا أننا نستطيع ان نقول ان هناك أحداثاً ثلاثة لها دلالتها الخاصة ، الاحتفالات الجنائزية التى تصاحب الاله أوزيريس ، وعيد أوزيريس تحت اسم أوزيريس ـ سوكار (وهو إله جنائزى آخر) واليوم الأخير من شهر كيهك يوم إقامة عامود «دجد» رمزاً لبعث أوزيريس [١].

وهناك أيضاً بعض النصوص الخاصة التى تتعرض لمهرجان أوزيريس وتعطينا وصفا فيه من التفاصيل ما يلقى الضوء على أساليب الاحتفال ، ولعل أشهرها «نص دندره»[٢] ، وهو سجل مدوّن على جدران ثلاثة من فناء معبد أوزيريس الموجود على

سطح معبد دندرة ، ورغم ان النص مسجل على معبد ينتمى إلى العصر البطليموسي اساساً ، الا أنه من المحتمل أن يعود إلى فترة أقدم تاريخياً . ومن خلال هذا النص نفهم أنه كان يتم عمل تمثالين أو دميتين لأوزيريس إحداهما تسمى أوزيريس ـ سوكار والثانية أوزيريس ـ « خنتى يمنتى » و«خنتى يمنتى» يعنى إمام أهل الغرب اى عالم الموت . إن سوكار و«خنتى يمنتى» إلهان من آلهة الموتى ، مسؤولان عن شعائر الموت والتحضير للحياة الأخرى ح أحدهما كان مقره «منفيس» والثانى مقره «أبيدوس» . إن إرتباط اوزيريس بهذين الالهين ، هذا الارتباط الذى يلقى ضوءاً على ظاهرة توحد الآلهة الذى يجمعهم تخصص واحد ، يرمز فى نفس الوقت إلى دور هذين الالهين الخاص فى أسطورة اوزيريس . فهناك أكثر من رواية عن غرق أوزيريس ، إحداهما تقول أنه غرق فى «إطفيح» القريبة من «سقاره» والرواية الأخرى تقول أنه غرق فى «نديت» القريبة من أبيدوس ؛ ومن هنا الدور الذى لعبه كلا الالهين فى حماية اوزيريس وتحضيره للحياة الأخرى . المهم أن التمثالين أو الدميتين يرمزان إلى أوزيريس . وكان يتم فى نفس الوقت عمل تماثيل صغيرة لأعضاء جسد أوزيريس الستة عشر التى جمعتها إيزيس من أماكن مختلفة حتى يلتئم هذا الجسد تمهيداً لاجراء مراسم البعث .

ونص دندرة يحكى قصة المراحل المختلفة التى تمر بها هذه الدمى من البداية حتى النهاية ومن الاكتمال جسداً حتى الدفن والبعث . ويركز النص على المراسم الداخلية : المواد التى تدخل فى تركيب هذه الدمى ، تجفيفها ، زخرفتها ، كساؤها ثم دفنها . فمثلاً يتم تحضير المواد التى تدخل فى تركيب أوزيريس ـ « خنتى يمنتى » والأعضاء المقدسة فى اليوم الثانى عشر . وفى اليوم الرابع عشر يتم تجفيف تمثال أوزيريس ـ سوكار . وفى اليوم العشرين يتم نسج قطعة من القماش . وفى اليوم الواحد والعشرين يتم نقل هذه التماثيل إلى أماكن الدفن . وفى اليوم الثانى والعشرين

يقومون بدفع قوارب صغيرة فيها الآلهة المختلفة على البحيرة المقدسة ، وفى اليوم الثالث والعشرين يرقد أوزيريس ـ سوكار فى التابوت الذى يوضع فى قبر مؤقت ، ثم تتم مراسم تكفين التماثيل المحتفظ بها من السنة السابقة . وفى اليوم الثلاثين يتم مواراة التماثيل التى تم صنعها فى السنة السابقة ، التراب ، ثم يقام عامود «دجد» رمزا لبعث أوزيريس .

ورغم ان النص ، كما نرى ، يتعرض للمراسم والطقوس الداخلية ، الا أنه يشير إلى احتفالات عامة يسهل التعرف عليها خلال نصوص أو إشارات أخرى . فهناك مثلاً الحديث عن الرحلة البحرية التى تتم يوم الثانى والعشرين من كيهك ويشترك فى هذه الرحلة قوارب أربعة وثلاثين إلها ، يتم رسوها على الجانبين الشرقى والغربى من البحيرة المقدسة ، وهى جزء مكمل من بناء المعابد المصرية . والشىء الذى يسترعى الانتباه ان هذه القوارب صغيرة ، طول الواحد منها حوالى ستين «سنتيمترا» . وهذا يعنى ان الآلهة كانت مجرد تماثيل صغيرة . ان النص لم يقدم تفاصيل حول طريقة تنفيذ هذه الرحلة البحرية على سطح البحيرة ولكن لابد ان الكهنة هم الذين كانوا يقومون بالتنفيذ . وهنا يمكن ان نتصور الأداء على مستويين : الآلهة أقرب إلى الدمى ، والكهنة أقرب إلى ممثلين يمسكون بخيوط الاداء .

هناك الاشارة إلى المراسم الجنائزية التى تتعرض لها هذه الدمى ، تكفينها ودفنها ، وإلى المواكب التى تشارك فيها بعض الآلهة وراياتها . وهناك الاشارة مثلاً إلى أنه فى اليوم السادس عشر يتنكر حورس فى صورة تمساح ويهبط فى الماء لينتشل جسد أبيه ، وهناك من الدلائل فى اكثر من معبد ، ما يشير إلى هذا التنكر (٣).

ان كل هذه الاشارات وغيرها توضح أن هناك أحداثاً كثيرة من أسطورة أوزيريس تتجسد فى صورة ملموسة ، تتحول من شكل الرواية إلى شكل الاداء المسرحى حيث تشترك شخوص متعددة . ولعل أهم هذه الاحداث التى يتم اخراجها هو بناء جسد

أوزيريس ، والمعارك بين أوزيريس «وسيت» وخاصة على ضفاف النيل ، وموت أوزيريس وبعثه . وسنرى بعد قليل ان مثل هذه الأحداث لم تعدم النصوص الدرامية المصاحبة مثل نص «حماية القارب المقدس «نشمت» » و«نشمت» اسم قارب أوزيريس ونص «حراس ساعات الليل والنهار » و«أغانى ايزيس ونفتيس» التى تسبق بعث أوزيريس .

وهناك نص إعلامى آخر(٤) يشير إلى عناوين النصوص المختلفة التى يتم إنشادها فى شهر كيهك سواء فى المواكب أو الأماكن التى يقفون عندها . ورغم اننا لا نملك النصوص ذاتها الا أن هذا التنوع يوضح دور الكلمة فى تجسيد الحدث ويلقى ضوءاً على الطبيعة الخاصة لاحتفالات أوزيريس . إنها لا تنحصر فى مكان واحد ولا تنحصر فى تجمع واحد ، وتصبح المواكب ذاتها رؤية مسرحية لأنها تصور تفاصيل من أسطورة اوزيريس .

ورغم ان هناك مادة إعلامية مبعثرة هنا وهناك ، إلا أن هذين النصين يكشفان نقاطا هامة : أيام المهرجان ، الاحداث والمواكب والنصوص والمشاركون فى الاداء ، وأدوات العرض مثل القوارب الصغيرة المصنوعة خصيصا للمهرجان ، والتماثيل والدمى وغير ذلك ، والمسرح المتنقل ، فخشبة المسرح قد تكون البحيرة المقدسة أو داخل المعبد أو خارجه .

ولكن يصعب بالطبع القول بالملامح المسرحية لهذا المهرجان دون مناقشة النصوص المصاحبة لكل هذه الأحداث والتحركات . ويمكن القول ان الدراما الأوزيرية كانت تنقسم إلى أبواب أو فصول مختلفة . إنها ليست نصا مسرحيا جامعاً مانعاً يتحقق فى ساعات معينة ومكان معين ، كما يحدث فى الدراما اليونانية ولكنها تستغرق أياماً كثيرة . إن هناك ممثلين يلعبون دور الآلهة ولكن اوزيريس ، وهذه قسمة بالغة الاهمية ، يتحول إلى دمية أو تمثال ، ومن هنا أصبح الأداء مزيجا من

العنصر الإنسانى ونمطاً بدائياً من مسرح العرائس تلعب فيه الدمية والأدوات المسرحية المصغرة المتلائمة مع حجم الدمية دوراً بارزاً . وربما كان هذا النمط من الأداء قد أضعف من دور الحوار ودعم من دور المناجاة ، حيث يتم مخاطبة أوزيريس الغائب عن خشبة المسرح ، ومن هنا تدعم المونولوج وأخذ أبعاداً أوضح .

والمادة الإعلامية ليست مجرد تقاويم سنوية أو نصوصاً مكرسة للحديث عن المهرجان ، بل ان الرسوم على جدران المعابد تعطى صورة جزئية أو عامة للمهرجان . والاكثر من هذا أن بعض المعابد وخاصة «دندرة» و«إدفو» و«فيله» اتسمت بوجود معبد خاص مكرس لأزوريس . وهناك نجد رسوماً متعددة ، بل نصوصاً كانت تؤدى اثناء المهرجان .

ولعل أشهر هذه المعابد الأوزيرية هو معبد أوزيريس على سطح معبد «دندرة» فهو يتضمن عرضا كاملاً لأيام المهرجان ، وإن كانت هذه المادة تعرضت للتآكل ، وما هو باق يحتاج إلى الجهد الكثير حتى يمكن تقديم صورة يمكن الاعتماد عليها فى تحديد معالم المهرجان .

ويتكون معبد أوزيريس من محرابين ، المحراب الغربى أو الشمالى ، والمحراب الشرقى أو الجنوبى ، ويتضمن كل منهما ثلاث حجرات . وتتضمن الحجرة الخارجية فى محراب اوزيريس الغربى مناظر تشارك فيها بعض الآلهة ونص «حماية القارب المقدس» ثم آلهة المقاطعات المختلفة امام أوزيريس وإيزيس و«نفتيس» .

وتحتوى النوافذ بين الحجرة الخارجية والوسطى على نصوص جنائزية يجرى أداؤها أمام بوابات العالم الآخر ، وهناك أيضاً مختارات من نص « حراس ساعات الليل والنهار» .

وتحتوى الحجرة الوسطى على تقديم القرابين لقارب سوكار وأوزيريس وصفوف من الآلهة فى يد كل منهم خنجر .

وتحتوى الحجرة الداخلية على مناظر تصور أوزيريس وهونائم على سرير الموت فى أوضاع مختلفة .

أما الفناء والحجرة الخارجية والنوافذ من الحجرة الخارجية والوسطى فى محراب اوزيريس الشرقى فتحتوى على مناظر تصور المواكب الافتتاحية التى يشترك فيها الملك والكهنة بالاضافة إلى نص دندرة الذى سبق الكلام عنه ، ومختارات من نص «حراس ساعات الليل والنهار» .

وتتضمن الحجرة الوسطى مختارات من نص «حراس ساعات الليل والنهار» والآلهة التى تحمى اوزيريس والالهات التى تشارك فى البكاء عليه والجن الذى يلعب دور الحراسة وفى يد كل منهم خنجر .

أما الحجرة الداخلية ، التى لا يدخلها ضوء إلا من فتحة فى السقف ، فتحتوى على مناظر تصور اوزيريس راقداً على سرير الموت وقوارب اوزيريس المختلفة . أما مناظر السقف بشكل عام فتمثل القوارب المختلفة التى تشترك فى مهرجان أوزيريس . ويمكن القول ان الحجرات الداخلية فى المحرابين تركز على مناظر البعث بينما تصور الحجرات الأخرى حماية أوزيريس خلال تجميع أجزاء جسده ، وخلال الاربع وعشرين ساعة الحرجة التى يتم فيها انتصار أوزيريس على «ست» وبعثه بصورة رمزية (٥):

ان الاحداث التى تحكيها هذه المناظر يمكن تلخيصها فيما يلى :

- تجميع اعضاء جسد اوزيريس وعمل العجينة التى تتشكل منها الدمى .
- الصراع ضد «سيت» متمثلاً فى نص «حراس ساعات الليل والنهار» .
- آلهة الحماية والجن المنتقم ، إنها شخصيات لها دورها فى الدراما الأوزيرية منذ الشروع فى عمل الدمى والاعضاء المقدسة . انها تحرس وتحمى وتطرد «سيت» واتباعه

الذين يحاولون سرقة جسد أوزيريس أوإلحاق الأذى به . ومن الواضح ان مثل هذا العدد الضخم من الآلهة والجن وبعضها يتخذ شكلاً انسانياً ، وبعضها الآخر شكل حيوانات أو طيور أو زواحف ، يلعب دور الكورس فى المواقف المختلفة التى يمر بها اوزيريس .

● مناظر البعث وهى لاتقتصر على مكان واحد بل أماكن مختلفة من مقاطعات مصر ، وهذا يدل على تقديم الدراما الأوزيرية فى أكثر من مكان . وهنا نجد أوزيريس فى أوضاع مختلفة ومحاطاً بآلهة مختلفين . ومن الأمور ذات الدلالة أن ينص على أن ارتفاع تمثال أوزيريس حوالى خمسين «سنتيمتراً» وتمثال ايزيس أقل من ذلك . وهنا تواجهنا مرة أخرى قضية التماثيل الصغيرة التى كانت تلعب دورها فى الدراما الاوزيرية . وتنقسم هذه التماثيل إلى نوعين ، النوع الأول مصنوع من ذهب أو فضة أو خشب ، والنوع الثانى من التماثيل أو الدمى التى يتم صنعها اثناء المهرجان لتقديم الدراما الأوزيرية ـ السنوية .

ومن الاشياء ذات الدلالة أن إيزيس مثلاً التى تشارك فى أحد المناظر باعتبارها تمثالاً تشارك فى نص «حراس ساعات الليل والنهار» باعتبارها كائناً انسانياً ، وهذا يبين ان هناك أكثر من مستوى للأداء .

ومن الملاحظ أيضاً ان أوزيريس فى مناظر البعث يتخذ أوضاعاً مختلفة ، أحياناً ينام على ظهره أو على بطنه ، نراه أحياناً راقداً أو محاولاً النهوض ، محييا أو ممسكاً بعضو التذكير . كيف يمكن أن نفسرٌ هذا التنوع فى الحركة الا ان التمثال هنا يتميز بلون من المرونة تجعل فى الامكان احداث كل هذا التنوع .

● منظر يمثل مهرجان سوكار الذى أصبح فى الواقع جزءاً من مهرجان اوزيريس وهذا ما سنعمد إلى بيانه .

● منظر يمثل إقامة عامود «دجد» ، رمز بعث اوزيريس يشارك فيه الملك وآلهة مختلفون وستعرض لهذا الحدث فى الجزء الأخير من المقال [٦].

ولعل هذا الانتقاء المركز لبعض المناظر يعطى صورة عامة عن المهرجان . وهنا يتضح أن الكهنة يلعبون الأدوار الهامة للآلهة والجن ، وهنا كان الكهنة يرتدون الأقنعة المختلفة التى ترمز إلى الآلهة أو الجن . وهناك على سبيل المثال المنظر الذى يصور كاهنا يرتدى قناعاً يمثل الإله «أنوبيس» الذى يتخذ شكل ابن آوى . ولما كان هذا الكاهن لايستطيع ان يرى طريقه بسبب القناع الذى يغطى وجهه فهناك كاهن آخر يقوده وهناك منظر آخر لكاهن يرتدى قناع صقر .

وبجانب الممثلين الكهنة ، هناك التماثيل أو الدمى التى تشترك فى المهرجان ، حتى الإله «سيت» يتحول إلى دمية حمار مغلول مطعون بثلاث خناجر فى جسده . إن الاعتماد على مثل هذه الدمى أو التماثيل الصغيرة يضعنا وجهاً لوجه امام لون من الاداء قريب من مسرح العرائس .

وبالاضافة إلى عناصر التمثيل ، هناك دور الموسيقى وان كان بصورة محدودة تتمثل فى دقات الطبول . وتكشف هذه المناظر عن حركة متنوعة واداءاً وادوات مساعدة وتغييراً فى المكان وأوضاعاً مختلفة للشخصيات المشتركة ، وكل هذا يعكس لوناً من الاخراج المسرحى .

وليس معبد دندرة وحده الذى يعطينا لمحات من مهرجان أوزيريس فالمعابد الأخرى فى أبيدوس وطيبة وادفو والفيله وواحة الخارجة تعطينا صورة مشابهة من قريب أو بعيد لما يقدمه معبد دندره .

والمصدر الإعلامى الرابع الذى يستحق وقفة خاصة هو خصائص هذه التماثيل أو الدمى من امكانيات فنية . ولقد كان اكتشاف حوالى ثمانين قبراً فى صخرة بين

مقابر «طهنا» تحتوى على بعض الموميات الاوزيرية ذا دلالة بالغة فى القاء الضوء على هذه التماثيل أو الدمى الاوزيرية التى كانت تصنع اثناء المهرجان وتجرى عليها مراسم الدفن فى آخر المهرجان . ان اكتشاف هذه التوابيت المصنوعة من خشب الجميز وداخلها المومياء الأوزيرية تأكيد للدور البالغ للدمية أو التمثال فى الدراما الاوزيرية . ان الأحجام الصغيرة سواء للتابوت أو الدمية يضعنا وجها لوجه أمام المحاولة المصرية لتجسيد شخصية أوزيريس فى هذا النمط الصغير الذى يمارسون عليه تجربة الخلق والصراع والبعث ويتراوح طول التابوت بين ٥٨ ، ٦٢ «سم» طولا و٢٠ ، ٢٤ «سم» عرضا ويتراوح طول المومياء التى ترقد فى قاع التابوت بين ٤٥ ، ٥٠ «سم» طولاً ، و١٣ ، ١٦ «سم» عرضا .

والمهم طريقة صنع مثل هذه المومياء . ان الجسم الخارجى عبارة عن قماش مجوف يدخل فى عناصره مواد مختلفة مثل القار والراتنج ونترون صمغى . وعندما يتم صنع هذا النموذج من الكتفين حتى خمص القدمين كان يملأ بالشعير والنترون الصمغى فى شكل محلول مكثف يجعل حبات الشعير تلتصق بعضها ببعض. أما الرأس فكانت تصنع منفصلة عن الجسم ثم يتم ربطها بالجسم بعد ذلك . وأما الأيدى والاصابع والقناع والتاج فكلها مصنوعة من شمع أصفر أو أسود أو أحمر(٧).

والواقع ان هناك تشابها بين هذه الموميات المكتشفة والدمى الاوزيرية المعروفة باسم أوزيريس ـ «خنتى يمنتى» التى كانت تصنع اثناء مهرجان أوزيريس ، كما هو مذكور فى «نص دندرة» وان كان هناك خلاف محدود ، اذ أن «نص دندرة» يذكر ان الشعير والرمال كانت توضع فى وعاء معدنى على جزأين ، ويتم رى الشعير من يوم ١٢ حتى ٢١ كيهك ثم تستخرج العجينة المخضرة من كلا الجزأين ويتم لحمها بمساعدة البخور ، ثم ربطها بأربعة شرائط وتترك لتجف(٨).

من هذا الوصف يمكن أن يخلص الإنسان إلى أن جسم المومياء كان يتم عمله منفصلاً عن الرأس والقناع والذراعين . الجسم من الشعير والرمل ومواد أخرى والرأس والأعضاء الأخرى من الشمع . إن هذا الاسلوب فى عمل المومياء على شكل دمية يعطى امكانية لتحريك الرأس والذراعين ، وحتى المادة داخل جسم المومياء ليست صلبة إلى الدرجة التى تقاوم الحركة . هذا عن الدمية المعروفة باسم أوزيريس ـ «خنتى يمنتى» وربما كانت الدمية المعروفة باسم أوزيريس ـ سوكار أكثر طواعية فى الحركة لأنها كانت عبارة عن خليط من عجينة البلح والبخور والصمغ و«التربنتينا» وعطريات ومسحوق بعض أحجار كريمة ممتزجة بالتراب . ولكن على أية حال يصعب الوصول إلى استخلاصات مؤكدة عن طريقة وحدود استخدام هذه الدمى ، ولا نملك الا إشارات محددة . فقد جاء فى نص دندرة أن احدى هذه الدمى كانت تنام فى وضع راقد بحيث تكون احدى اليدين موضوعة على الفم واليد الأخرى على الساقين [٩]. فهذا يعنى امكانية تحريك بعض أعضاء الدمية لتعطى تعبيراً معيناً .

ومن هنا ، وحتى نستكمل الصورة ، لابد أن نستعرض إمكانيات المصريين القدامى فى الاستفادة من التماثيل والقدرة على تحقيق حركة أو إشارة أو صوت . فهناك إشارات كثيرة سواء من مصر الفرعونية أو البطليموسية إلى نوع من التماثيل يعرف باسم التماثيل المتنبئة Prophetic Statues ، ولدى هذه التماثيل القدرة على ان تهز رأسها أو تمد يدها لتقبض على شىء مكتوب مثلاً .

ثم هناك الاشارة إلى التماثيل التى تتكلم . وقد أشار إلى ذلك «ماسبيرو» ، ثم جاء «لوكيانوف» ليؤكد أنه وجد تمثالاً من هذا النوع . وأهم مافى هذا التمثال ، الذى يمثل الاله رع فى جسم انسان ورأس صقر ، وجود تجويف بيضاوى عند خلفية الرقبة ، ويمر بهذا التجويف أنبوبة ضيقة تنتهى عند خلف الأذن اليمنى بثقب بيضاوى غير ملحوظ ، ويبدو أن هذا التمثال كان يوضع على قاعدة مرتفعة ، فإذا

وقف كاهن خلف التمثال ووضع فمه على هذا التجويف وتكلم تردد صوته خلال الثقب الضيق ، وسمع صوت ضعيف يعطى ايحاءاً ان التمثال هو الذى يتكلم . وقد أجرى «ليوكانوف» بنفسه التجارب على التمثال ليتأكد من تردد الصوت موحياً ان المتكلم هو التمثال .

وهناك أيضاً بجانب هذا التمثال قناع خشبى فى متحف اللوفر يمثل رأس إله الموتى «أنوبيس» . ويتميز هذا القناع بفك خشبى متحرك يعطى الايحاء أن «أنوبيس» هو الذى يتكلم اذا حرك الكاهن خلف القناع هذا الفك المتحرك اثناء الكلام .

بل ان هناك تماثيل متحركة الأعضاء سواء فى الذراعين أو الركبتين ترجع إلى الدولة الحديثة فى مصر القديمة . وقد ذكر «هيرودوت» ان المصريين أثناء احتفالهم بمهرجان «ديونيسيس» ابتدعوا أشكالاً طول الواحد منها خمسون «سم» تتحرك بالخيوط ، وعضو التناسل كبير فى حجم الدمية نفسها ويمكن تحريكه بالخيوط ، بل ويرى «هيرودوت» ان مهرجان عضو التناسل فى مهرجان «ديونيسيس» يرجع إلى العادات المصرية الأقدم ومن المعروف أن الأطفال فى مصر القديمة كانوا يلعبون بدمى تمثل شخصيات مختلفة : رجل يغسل أو يعجن ، وحش أو تمساح يفتح فمه . وكل هذه الحركات تتحقق من خلال تحريك الخيوط (١٠).

ان كل هذه الامكانيات التى عرفها المصريون القدامى فى فترات مختلفة من التاريخ فى القدرة على تحريك اعضاء التمثال أو الدمية لابد انها تركت أثرها على تحريك الأنواع المختلفة من التماثيل أو الدمى اثناء مهرجان أوزيريس أو إحداث اصوات اذ لزم الأمر .

كل هذه المادة الإعلامية التى تحدثنا عنها تجعلنا نتلمس إلى درجة معينة بعض

تفاصيل مهرجان اوزيريس والقدرات المختلفة على الاداء والتعبير سواء كان الأمر يتعلق بكاهن او تمثال أو دمية .

النصوص الأوزيرية الدرامية

وإذا انتقلنا إلى النصوص الأوزيرية وجدنا أنفسنا أمام نوعين : نصوص تشير إلى مجرد فصول الدراما الاوزيرية وماذا كان يتم اثناء الاحتفال ، ونصوص هي جزء من الدراما الاوزيرية ذاتها يقوم بتأديتها رجال المعبد وتتعرض لأحداث من الاسطورة .

إن النوع الاول يتمثل في الكتابات المسجلة على النصب المختلفة التي ترجع أساساً إلى المملكة الوسطى . وهي تكشف عن نوعين من النشاط : ما يمكن أن نسميه النشاط الداخلي الذي يتركز في عمل الأدوات المختلفة مثل التماثيل ، والدمى، والقوارب ، والاثاث ، ثم النشاط المسرحي الذي ينصب على اداء بعض أحداث الاسطورة سواء داخل المعبد أو خارجه .

وسنكتفي بالتعرض لأبرز هذه النصب وهو نصب «إشر نفر» ، أحد رجال الدولة في عصر الملك «سنوسرت» الثالث (الاسرة الثانية عشر) . فهناك نجد الاشارة إلى صنع تماثيل الالهة المختلفة وقارب أوزيريس وزخرفة تمثال أوزيريس والأعضاء المقدسة .

وفيما يتعلق بالأداء ، هناك الإشارة إلى الإشراف على كهنة «ساعات الليل والنهار» وربما كان ذلك إشارة إلى نص «حراس ساعات الليل والنهار» . وهناك الإشارة إلى موكب الاله «واوات» وهو في هذه الحالة يمثل ابن اوزيريس وقد انطلق لينصر أباه ، والاشارة إلى معركة ضد أعداء قارب أوزيريس ، وإلى الموكب الكبير ثم الإشارة إلى مصاحبة أوزيريس إلى «بكر» وهي منطقة جنائزية قريبة من «أبيدوس» ، والاشارة إلى المعركة ضد أعداء أوزيريس في «نديت» ، ثم اعتلاء أوزيريس قارباً آخر ، ثم

الإشارة إلى مواراة أوزيريس التراب . وهذه كلها فصول من الدراما الأوزيرية . إن دور حورس فى هذه الدراما هو من الأدوار الهامة . ولقد لعب «إيشر نفر» أدوارا كثيرة فى هذه الدراما الأوزيرية من بينها دور حورس . وعنصر الأداء واضح فى سطور كثيرة من هذا النص . فقد جاء مثلاً ان «إيشر نفر» ضرب أعداء اوزيريس وهذا لايمكن ان يكون الا لونا من التمثيل . وجاء أيضاً ان هذا الوزير لعب أيضاً دور إله آخر وهو «واوات» (أو فاتح الطرق وهو إله أسيوط) وكل هذه دلائل على أننا أمام أداء له طابعه المسرحى (١١).

وإذا انتقلنا إلى نصوص العصر البطليموسى وجدنا دلائل أكثر وضوحاً على المعالجة الدرامية للأسطورة لأنها تتعلق بفصول محددة مثل الحرب ضد «سيت» والتحنيط والبعث .

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه بعد احتلال اليونان لمصر وانتشار الحضارة اليونانية ، لابد أن تكون الحياة الثقافية فى مصر قد تأثرت بهذا النمط الجديد ، خاصة واليونانيون أصحاب تراث محدد المعالم فى المسرح . ولكن الشىء المؤكد ان مصر لم تقلد اليونان كما فعل الرومان إلى حدود معينة ، وربما أفادت التجربة اليونانية المصريين فى تطوير إمكانياتهم فى مجال الكوميديا : التعبير الصامت Pantomime (الذى يعتمد على الحركة أكثر من الكلام) ولكن التراجيديا اليونانية لم تجد لها مكانا فى الثقافة المصرية الخالصة .

ويمكن أن نقول بشكل عام أن التجربة اليونانية الخالصة فى مجال المسرح وجدت طريقها فى مصر بين أوساط اليونانيين والمتفهمين للتراث اليونانى حيث كانت تقدم التراجيديات والكوميديات اليونانية القديمة أو نماذج متخلفة من المسرح اليونانى ، أو حتى نماذج جديدة تقتفى آثار المسرح اليونانى القديم أو مسرحيات التعبير الصامت .

ولم يكن غريباً أن نجد ممثلين من مصر أو سوريا ، ولم تكن الحياة المسرحية قاصرة على الإسكندرية بل امتدت إلى مدن كثيرة حيث كان يعيش اليونانيون ، ونقرأ كثيراً عن المسارح والممثلين والعروض المسرحية المختلفة(١٢) .

ورغم أنه يصعب الوصول إلى استخلاص مؤكد عن مدى تأثير الدراما اليونانية على الفكر المصرى سواء فى مجال الدين أو الأدب الشعبى ، إلا أنه من المفيد أن نحسب هذا العامل عندما تطالعنا فى عصر البطالمة نصوص درامية تجسد أحداثاً من الأسطورة . ومن بين هذه النصوص الدرامية التى مازالت بين أيدينا :

كتاب حماية قارب الإله (١٣):

ويملأ هذا النص احدى الفجوات فى مهرجان اوزيريس ، فهناك إشارات كثيرة للمعركة بين أوزيريس و«سيت» على سطح القارب المقدس .

ويدور النص حول معركة حورس ضد «سيت» لحماية جسد أبيه على سطح القارب تساعده فى ذلك إيزيس ورع وآلهة آخرون . والجمل قصيرة سريعة وهى فى أغلب الأحيان فى صورة الأمر . ويمكن ان يتحول النص إلى حوار تشارك فيه شخوص كثيرة بجانب شخصيات الجن التى تقوم بحماية جسد أوزيريس .

ومن الملاحظ ان «سيت» فى هذا النص المسجل على جدران معبد دندرة يصبح تمثالاً من الشمع الأحمر ، يتم تمزيقه فى النهاية ، بينما الاشارة إلى هذه المعركة ضد «سيت» كما هو مسجل فى نصب الدولة الوسطى يوحى بمعركة بين ممثلين لأوزوريس من جانب وممثلين للاله «سيت» وأعوانه من جانب آخر.

نص «حراس ساعات الليل والنهار» (١٤)

هذا النص مسجل على جدران معابد دندرة وادفو وفيله وهو يصف الساعات الاربع وعشرين (ليل ونهار) التى يتم فيها حراسة جسد أوزيريس. وتحاول الآلهة

وأتباع أوزيريس أن يصدوا اعداءه بينما تشيع رنة من الحزن لما يعانيه أوزيريس . وهناك آلهة وجن كثيرون مشتركون فى أداء هذا النص . والمفروض أن الاحداث تجرى فى المكان الذى يتم فيه تحنيط الجسد استعداداً لبعثه . وهذه ساعات حرجة مشحونة، وكل ساعة تحكى ماذا سيحدث ، وما يفعله الآلهة المشتركون حتى لحظة البعث .

ولنقدم الساعة الأولى كنموذج . انها تبدأ باعطاء صورة عما سيحدث ، وأسماء الآلهة الذين سيقومون بدور الحماية . وتتضمن هذه السطور الأولى دور راوية . ثم يشترك كاهنان فى مناجاة أوزيريس ، يتبادلان الحديث عن جمع اعضاء اوزيريس ودفع الحياة فيها ، ثم يعلن عن مجىء الإله الخاص الذى قام بهزيمة أعداء أوزيريس ، ثم يأتى توجيه مسرحى يشير إلى أن الإله «شسمو» يحضر عطوراً لتعطير جسد أوزيريس وبعد حديث هذا الإله تنشد ايزيس أو «نفتيس» ، والاحتمال الاكبر «ايزيس» ، وهنا يتسم النص بأحاسيس إنسانية عميقة .

إن هذا الشكل الدرامى الذى يتضمن راوية وكهنة وآلهة ، بينما النغمة الاساسية هى النداء الموجه إلى أوزيريس «إنهض ، قم» تتردد خلال المنظر كله فتعطى وحدة لكل ساعة . ومن الواضح أن الصراع بين قوى الخير والشر تتردد خلال الساعات المتعددة . ويمثل هذا الصراع الأرضية الخلفية التى يتحقق فى ظلها انتصار أوزيريس على اعدائه مما يخلق لونا من التوتر يتصاعد على مدى ساعات الليل والنهار . كما أن اشتراك الكهنة وهم يلعبون أدوار الآلهة ويرتدون أقنعتهم يؤكد دور الممثل هنا .

ولا تختلف ساعات الليل عن ساعات النهار بأكثر من وجود مزيد من القرابين ، وشخوص جديدة ، وإيقاع اسرع ، وموسيقى الدفوف فى بعض الساعات .

إن هذا النص لون من الأداء يتسم بتعدد الشخصيات على مستويات مختلفة : الآلهة ، ورجال المعبد ، والتماثيل . وهناك حوار يدور أغلبه مع أوزيريس الغائب

جسدا ، وهناك لون من الحدث يعكس التحول من أوزيريس الميت إلى أوزيريس الحى . ولكن هذا الحدث يتحقق فى نطاق ضيق معزول لأنه يعكس اللحظات الحرجة فى الانتقال من الموت إلى الحياة . وربما تواجهنا مشكلة المتفرجين لأنه لايمكن ان يتم مثل هذا التحول أمام جمهور واسع من المتفرجين بل فى نطاق الممثلين وقلة من العاملين فى المعبد وكبار رجال الدولة . ولكن قضية المتفرجين تختلف وفقا لاختلاف الظروف من مرحلة إلى أخرى ، ومن هنا فالجمهور القليل من الممثلين والكهنة وكبار رجال الدولة يمكن أن يصبح جمهور متفرجين .

إن هذا النص الذى يغلب عليه الطابع الدينى لاينقصه الطابع الإنسانى العام . إن ادوار ايزيس و«نفتيس» مشبعة بكل آلام البشر ومعاناتهم .

أغانى ازيس و«نفتيس» [١٥]:

يكشف هذا النص عن طابع درامى وكان يُؤدَّى فى الفترة من ٢٢ حتى ٢٦ كيهك . وتقوم فتاتان بدور إيزيس و«نفتيس» وفى يد كل منهما دف ، بالاضافة إلى رئيس كهنة وكاهن . والنص يدور حول نداء إيزيس و«نفتيس» إلى أوزيريس ان يعود من عالم الموتى وان يُبعث حيا . والنغمة المترددة على طول الطريق «عد إلى بيتك» . ورغم غياب اوزيريس فهو حاضر من خلال مخاطبته . إن تعدد الشخصيات وتوزيع الحوار بينها ، بالاضافة إلى دقات الدف يعطى جوا دراميا متجددا ، وينعكس الطابع الغنائى فى إنشاد ايزيس و«نفتيس» .

هذه بعض النصوص التى تصور لحظات من أسطورة أوزيريس وهى تدور فى الجوهر حول بناء جسد أوزيريس وخوضه المعركة ضد «سيث» وانتصاره عليه وعلى الموت . إن قضية التغلب على الموت هى المحور الذى تدور عليه أحداث هذه الدراما التى تتحقق على صورة فصول تستغرق أياماً .

نصوص الشعائر والطقوس :

وبالاضافة إلى هذه النصوص المباشرة التى تتعرض لأسطورة أوزيريس وتشير بصراحة إلى المهرجان كإطار للعرض ، هناك نصوص الشعائر والطقوس التى يتقمص فيها المتوفى شخصية أوزيريس ليستمتع بكل ما استمتع به أوزيريس فى صراعه ضد الموت .

وتنقسم النصوص الشعائرية إلى نوعين : نوع يتوافر فيه النص الأسطورى والنص الشعائرى مثل «كتاب حماية قارب الإله» ، و«حراس ساعات الليل والنهار» ، و«أغانى إيزيس و«نفتيس»» والنوع الثانى نصوص شعائرية تفتقد أصلها الاسطورى مثل نص «الإطاحة بالاله «ست» ومناصريه» ونصوص تتعلق بالبعث (١٦).

وتكشف هذه النصوص الشعائرية عن أسلوب درامى فى المعالجة ، ففيها حوار وشخوص متعددة ، وتصور أحداثا مستمدة من أسطورة أوزيريس ، ولكنها أصبحت لونا من التعاويذ تعطى للمتوفى أمانا وراحة . ان الاستفادة من كل هذه العناصر سواء كانت مادة إعلامية أو نصوصاً درامية أو شعائرية يقربنا أكثر من تلمس المهرجان والامكانيات الدرامية التى تتمثل أساساً فى محاولة تحويل الأسطورة إلى حدث . وفى نفس الوقت نستطيع ان نلمس الاسلوب الخاص فى الاداء المعتمد على الرمز والعنصر الغنائى والموسيقى . ان قصة اوزيريس لم تعد رواية بل حدثاً له ملامحه الدرامية الخاصة فى مصر .

وعند تعرضنا لجانب الأداء فى الأسطورة الأوزيرية علينا أن نتنبه إلى التنوع والتجدد الذى كان يطرأ على الأداء ، والتركيز على جوانب جديدة من الاسطورة . فإذا كانت نصوص المملكة الوسطى ركزت على أوزيريس والصراع ضد «سيت» ، فقد أبرزت نصوص الدولة الحديثة دور سوكار فى حماية جسد أوزيريس وإقامة عامود «دجد» رمزاً إلى البعث ، بينما سلطت نصوص العصر البطليموسى الأضواء على دور

إيزيس و«نفتيس» . وإذا كنا فى الجزء السابق من المقال قد تعرضنا لنصوص ليس من الصعوبة تأكيد ارتباطها بأوزيريس أو ملامحها الدرامية ، فإننا ستتعرض فى الجزء اللاحق إلى أحداث أسيء فهمها وتفسيرها وعُزلت عن جوهرها الأوزيرى الحقيقى مثل مهرجان سوكار وإقامة عامود «دجد» فى الدولة الحديثة .

مهرجان سوكار فصل من مهرجان أوزيريس :

إن الطبيعة الجنائزية للإله سوكار واضحة سواء في «متون الأهرام» أو «متون التوابيت» أو «كتاب الموتى» . ويتميز سوكار أنه صاحب قارب أحد طرفيه على شكل رأس غزال والجزء الاوسط يحتوى صندوقاً أو نعشاً فيه جسد أوزيريس ، وفوق هذا الصندوق يحلق صقر يحمى بجناحيه أوزيريس(١٧) . والواقع ان اسطورة أوزيريس تشير أكثر من مرة إلى الارتباط العميق بين أوزيريس وسوكار ، فهناك أكثر من اشارة إلى أن اوزيريس يُدفن فى ضريح سوكار وتحت حمايته ، أو يحمل فى قاربه . ويشير «حجر شباكا» إلى دفن أوزيريس فى بيت سوكار .

إن الجانب الجنائزى للإله سوكار ودوره الهام فى الاسطورة الاوزيرية يفسر لنا لماذا استتر أوزيريس خلف سوكار فى المهرجان المعروف باسم سوكار والذى أصبح فى الواقع فصلاً من فصول الدراما الاوزيرية . والاشارات إلى مهرجان سوكار تعود إلى المملكة القديمة وتمتد حتى العصر البطليموسى والرومانى سواء فى صورة رسوم على جدران المعابد أو نصوص البردى .

وتتضمن نصوص البردى التى تتعرض للمهرجان موضوعات ثلاث : مناجاة أوزيريس ودعوته للعودة ، ثم رحلة بحرية تشارك فيها إيزيس و«حاتور» وآلهات أخرى لنصرة أوزيريس على اعدائه ، ثم وضع جثمان أوزيريس فى ضريحه . إن هذه النصوص مشبعة باللمحات الأسطورية وتعدد الشخوص بالاضافة إلى الحوار ،

والغناء ، وتغير المكان مما يتسق مع الملامح العامة لما يمكن أن نسميه بالدراما المصرية .

وحتى لا نتوه فى تفاصيل كثيرة عن مهرجان سوكار نركز على ما خلفه لنا معبد رمسيس الثالث فى مدينة هابو (١٨). وهناك يواجهنا الموكب باعتباره لحظة درامية . ان الموكب هنا حشد لحركة المجاميع ، فيها الغناء والموسيقى والاخراج المتقن لجانب من جوانب الاسطورة . إن تنوع المكان وتنوع أسلوب الأداء مع الاحتفاظ بطابع الرمز والغناء يعطى امكانية أكبر لمعايشة الاسطورة .

وتتلخص المناظر المرسومة على جدران معبد رمسيس الثالث فى تقديم القرابين والابتهالات إلى قارب سوكار ، ثم الموكب الذى يشارك فيه قارب سوكار الذى يحمل جثمان أوزيريس مصحوباً بالاغانى ، ثم المسيرة الجنائزية حتى يعود أوزيريس إلى ضريحه ، وهنا تلعب الأغنية الدينية أيضاً دورها فى التعبير .

ومن الخطأ فى الواقع أن نكتفى بالرؤية السطحية ، ونعتبر أن هذا هو مهرجان سوكار ، فالنصوص المصاحبة للمناظر المختلفة تشير بوضوح إلى محور المهرجان ، فالملك يقول فى نص إفتتاحى «إنى سأحتفل بعيد أبى أوزيريس فى ميعاده الموقوت . سأستر ضناه فى «أبيدوس» ، سأخفى الأشياء المجهولة فى هذه الليلة من ليالى مهرجان صاحب القلب المجهد ، سأطرد المعتدى ، وأكبح جماح أنصاره ، سأملأ الأوانى ومذابح القرابين ، سأجدد الهياكل وأقدم الهبات له ، لمن هو فى معبده . . . فى مدينة الاموات » (١٩).

ان هذه السطور تعتبر مفتاحاً لفهم المهرجان ، والكلمات تشير إلى دفن أوزيريس والمعركة ضد اعدائه ، والفكرتان تتمشيان مع إطار أحداث الاسطورة الاويزية فى الفترة من ٢٤ ـ ٢٦ كيهك . ومن الأمور ذات المغزى أن يرتبط النص بكلمة «فى هذه

الليلة» لأنه فى الساعة التاسعة من ليلة ٢٤ كيهك يتم دفن أوزيريس حيث يوضع فى تابوته فى ضريحه العلوى (٢٠). كما أن هذا الموكب الضخم من الكهنة حاملى القرابين يذكرُ بها يصاحب الميت فى طريقه إلى قبره من أضحيات .

ويصاحب هذه المناظر نصوص أخرى تشير إلى المعركة ضد أعداء أوزيريس وإلى الفكرتين المتناقضتين ، انتصار وموت أوزيريس وانتقاله إلى قبره .

وتؤكد الرسوم المصاحبة لهذه المناظر الجوهر الأوزيرى لهذا المهرجان . فإذا تركنا جانبا المناظر الثلاثة الأولى التى تمثل فى الواقع مجرد مراسم دينية داخل المعبد ، نجد أنفسنا أمام موكب سوكار الذى يتوسطه قاربه ، ثم المسيرة الجنائزية . وليست هناك مناظر مشابهة تمثل الرحلة المائية وعملية الدفن . وان كان اشتراك قوارب الالهات المختلفة فى المهرجان يرمز إلى الرحلة المائية ، والموكب الجنائزى يشير إلى التوجه لدفن أوزيريس . وحتى المعركة ضد «سيت» يتم تصويرها بشكل رمزى ، فالملك يمسك فى يده صولجانا وبعض أتباعه يحملون سهاماً أو اقواساً وكنانة .

ومن هنا نستطيع أن نقول ان النصوص والرسوم المصاحبة لمهرجان سوكار فى مدينة «هابو» تؤكد على أن اوزيريس هو البطل الحقيقى وأنه بعد انتصاره على «سيت» يُحمل جثمانه فى قارب سوكار الذى يتحرك به نحو القبر .

وإذا كانت نصوص البردى ألقت ضوءا على الأحداث داخل المعبد فإن المهرجان المتمثل فى الموكب يتسم بالمجموعات الكبيرة وسيادة العنصر الغنائى المتمثل فى الأغانى والموسيقى . ويصبح هذا الموكب بلا دلالة إن لم يرتبط بالمحاولة الكاملة لتجسيد أسطورة أوزيريس فى أحداث محددة . واستمر مهرجان سوكار فى الفترات اللاحقة يحمل بين طياته جوانب من الأسطورة الاويزية ويعكس بالتحديد الجوانب الجنائزية فى الأسطورة ، وإن كان موت أوزيريس هو انتصار على فكرة الموت ذاتها من خلال البعث .

يمكن أن نخلص بعد هذا العرض الموجز إلى أنه من الخطأ عزل مهرجان سوكار عن أوزيريس ، وأوضحت الرسوم والنصوص التى تحدثنا عنها المعالجة الدرامية التى تتمثل فى عملية التجسيد ، وفى الغناء ما بين فرد وجوقة والأدوات المساعدة ، وفى الاعتماد على الرمز ، فالكلمة المغناة ، والحد الأدنى من الحدث ، بالإضافة إلى الأدوات المسرحية المصغرة ، كل هذا يوضح الاتجاه إلى تجسيد الحدث فى شكل رموز فى اطار غنائى .

إقامة عامود دجد

ان اقامة عامود «دجد» هو الحدث الثانى الذى ارتبط بأسطورة أوزيريس وقد اختلف الباحثون فى تحديد ماهية هذا العامود أو مدلوله . هل يرمز إلى شجرة أو حزمة من سيقان «البوص» أو عامود يرتبط به على مستويات مختلفة طبقات من أوراق النبات ؟ وقد ارتبط عامود «دجد» بمدلولات كثيرة ، فجاء رمزاً وتعويذة وإلها أو عاموداً فقرياً لاوزيريس . . . الخ [٢١].

وقد زعم بعض الباحثين أن إقامة عامو «دجد» جزء من مهرجان آخر اسمه مهرجان «سد» Heb-sed، ولكن استعراض ما لدينا من مادة اساسية حول هذا المهرجان يبين أن إقامة عامود «دجد» لا تدخل جزءاً فيه [٢٢].

والمادة التى سنعتمد عليها فى الحديث عن إقامة عامود «دجد» مستمدة من مناظر مرسومة على جدران مقبرة الوزير «خرويف» وينتمى إلى الأسرة الثامنة عشر ، وتدور حول إقامة العامود «اثناء احتفالات الملك «امينوفيس الثالث» بمهرجان «سد» الثالث [٢٣]. والواقع أن ميعاد الاحتفال بمهرجان «سد» مسألة يصعب تحديدها ، خاصة وأنه كان يستغرق فترة طويلة تصل إلى ستة شهور ، بينما إقامة عامود «دجد» جاءت عرضا اثناء الاحتفال بمهرجان «سد» الخاص بالملك «امينوفيس الثالث»

خاصة وان نفس مقبرة «خرويف» رغم تعرضها لمهرجان «سد» الاول لنفس الملك لم تشر إلى الاحتفال بإقامة العامود .

المدلول الدرامى لاقامة عامود دجد :

عند تتبع المناظر المتعلقة بإقامة العامود نلحظ نوعين من المناظر : النوع الأول يتعلق بتقديم القرابين اثناء إقامة العامود ويشارك الملك بنفسه فى رفع العامود وشده بالحبال . والنوع الثانى مناظر الرقص والغناء والموسيقى ، وكلها تدور حول إقامة العامود باعتباره بعثاً لأوزيريس . ومن المناظر ذات الدلالة منظر ثلاثة مغنين يغنون على دقات كفوفهم وعشرة يرقصون ؛ منظر مجموعة أخرى من المغنين تغنى لأزوريس المتمثل فى سوكار وإله الشمس رمزاً إلى بعثه ، منظر راقصين فى مجموعتين يقدمون رقصاتهم امام عامود دجد ؛ ثم منظر مجموعة من عازفات : اثنتان تدقان الدفوف والبقية تدق الكفوف ، والكلام يقول أنهن قادمات من الواحات للاشتراك فى احتفالات إقامة عامود «دجد» ، ثم يأتى راقصون كهنة ، ستة يتحاربون بقبضات أيديهم ، ثم أربعة يتحاربون بعصى صغيرة من سيقان البردي ؛ أقرب إلى «التحطيب» على نطاق مصغر . وهناك كلمات أقرب ما تكون إلى مفاتيح أدوار هؤلاء المتحاربين ، وهناك كاهنان وظيفتهما ضبط الايقاع ، ثم تأتى مجموعات المتحاربين بقبضات الأيدى فى حركة جديدة ، فيمسك المتحارب بساق البردى فى يد ويستخدم قبضة اليد فى الهجوم ، والكلام يقول انهم من أهل مدن قديمة فى شمال الدلتا ارتبطت اسماؤها بتوحيد مصر فى فترة قديمة من تاريخها . وفى كل هذه الرقصات يلعب الرمز دوراً واضحاً ، فتصبح سيقان البردى رمزاً لأسلحة الحرب ، وتصبح الرقصة ذاتها آداة التعبير . والواقع أن الجمع بين الأغنية والرقصة فى إعطاء مدلول حى لإقامة عامود «دجد» يجسد بصورة فنية بعث أوزيريس ، ويؤكد الطابع الغنائى فى التعبير الدرامى .

وهنا أيضاً تصبح إقامة عامود دجد فصلاً جديداً من فصول الاسطورة الاوزيرية.

استخلاصات عامة عن مهرجان اوزيريس

لقد شاهدنا ، خلال دراستنا لمهرجان أوزيريس فى شهر كيهك ، كيف جاءت الاسطورة لتؤدى على مستويات مختلفة ، وكان الأداء وسيلة لتحقيق الأسطورة وتحويل كلماتها إلى حدث . ويمكن القول أن أهم الملامح التى تكشفناها هى ما يلى :

● لم تكشف الدراما الأوزيزية عن نفسها فى نص جامع مانع ينحصر فى الحوار والحدث كما هو الحال فى الدراما اليونانية القديمة . إن البدء بالبحث عن نمط درامى مكتمل لا يشكل أصلح نقطة للبداية ، وخاصة فى بلد كمصر لم تسلك فيها الدراما طريقاً مستقلاً . بل من الخطورة فى المراحل الأولى من نشأة الدراما أن نصر على التمييز الكامل بين الدراما ووسائل التسلية الأخرى ، بل حتى فى الفترات المتأخرة لم يكن دون الممثلين مجرد اداء أدوار مسرحية معينة ، بل كانوا يقومون بأعمال أخرى تنتمى إلى فنون متعددة كالرقص والأعمال البهلوانية . وليس من الغريب أن يطلق على فرقة «ليسيستر» الانجليزية التى زارت الدنمارك سنة ١٥٨٦ فرقة المغنين والراقصين . كما ان التمييز القاطع بين الجانب الدينى وجانب الترفيه يؤدى إلى نتائج خاطئة خاصة اذا اعتمدنا فى هذا التمييز على مفهومات الغرب (٢٤).

إن الدراما الأوزيرية هى معالجة درامية لفصول معينة من الاسطورة الأوزيرية وكانت تستغرق أياماً متعددة فى شهر كيهك ، فى وقت تتسم فيه الطبيعة بالانتقال من الموت إلى الحياة ، وكانت وسيلة العمل المسرحى هى الأسلوب الغنائى بالإضافة إلى النصوص الدرامية . إن عزل النصوص عن الأسطورة ، أو عزلها بعضها عن البعض يقضى على المدلول الدرامى للاسطورة .

● هناك عاملان مميزان فى الاداء ، الممثلون وهم فى أغلب الأحيان الكهنة وكبار رجال الدولة ، ثم التماثيل والدمى . والملاحظ كما ذكرنا سابقاً أن هذه التماثيل والدمى والأدوات المسرحية كالقوارب والاثاث كانت تصنع فى حجوم ومقاييس صغيرة . إن هذا العمل الذى يقوم على الجمع بين الممثلين والتماثيل والدمى الصغيرة يدفعنا إلى التساؤل التالى : أى نمط من الاداء هذا ؟ انه أقرب إلى مزيج من مسرح العرائس ومسرح عادى . ان الفارق مثلاً بين أوزيريس و«ديونيسيس» فى مسرحية Bacchae لمؤلفها «يوربيدس» الكاتب اليونانى القديم ، هو الفارق بين التمثال والممثل . إن «ديونيسيس» بطل المسرحية ، منذ بدء المسرحية حتى نهايتها ، كائن بشرى ، بينما أوزيريس دمية أو تمثال . ان هذا الخلاف الجوهرى حدَّ من إمكانية الدراما الإنسانية العادية وأصبح من الصعب التعرف على عناصر الدراما فى هذا الأداء الذى يجمع بين الرواية والحدث .

● تسود المعالجة الرمزية العمل سواء فى التماثيل أو الأدوات الأخرى أو الأقنعة . ويبدو ان الالتجاء إلى الرمز ضرورة عندما يصبح من الصعب تجسيد الحدث بطريقة واقعية . وحتى الدراما اليونانية مثلاً كانت تستعين بوسائل غير واقعية «deus ex machina» لتصوير الصعود أو الهبوط ، وحتى الأحداث الهامة كانت تروى بدلاً من أن تؤدى ، فنحن لا نرى «اوديبوس» عندما يفقأ عينيه أو «جوكاستا» عندما تنتحر ، ويقتل «أوريستيس» أمه وزوج أمه خارج المسرح . والسبب المقدم انه يجب تجنب مناظر العنف على المسرح ولكن لابد أن صعوبة تقديم مثل هذه الاحداث كان عاملاً فى تجنب تحقيقها على خشبة المسرح .

● تتخلل المعالجة الاسطورية طريقة التنفيذ ونتحسسها فى الاسماء المستخدمة سواء أسماء معابد أوزيريس الصغيرة أو أسماء قبوره .

● العنصر الغنائى واضح فى الأداء بالأغانى ، والموسيقى ، والرقص . لقد أدى

سيادة العنصر الغنائى إلى إضعاف عنصر الحدث كما يحدث فى فن «الاوبرا» عندما يطغى العنصر الغنائى والموسيقى على غيره من العناصر .

● كان المسرح مكاناً متنقلاً ، قد يكون المعبد أو البحيرة أو الأماكن المختلفة داخل حرم المعابد .

● تلعب الأقنعة دوراً هاماً فى التعرف على الشخصيات وتسهل على الكهنة مثلاً أن تلعب دور الآلهة .

● توضح الرسوم المختلفة لونا من الحركة سواء عند الممثلين الكهنة أو التماثيل أو الدمى ، وهكذا يعكس لونا من الحركة المسرحية .

● اشتراك كبار رجال الدولة والكهنة فى العروض المختلفة ، بل اشتراك الملك نفسه فى بعض المناظر كما تكشف عنه رسوم جدران معبد أوزيريس فى دندره .

هذه هى الملامح الاساسية لمهرجان أوزيريس فى شهر كيهك . والدراما هنا لون من المسرح الدينى تعالج قصة حياة وموت أوزيريس .

وربما يتساءل البعض لماذا لم تصبح الدراما الاوزيرية نقطة البداية لظهور فن مسرحى مستقل محدد المعالم كما حدث فى اليونان مثلاً ؟

إن الأسطورة يمكن أن تتطور فى اتجاهين : اتجاه دينى بحت : مذهب أو عقيدة، واتجاه فنى : دراما مثلاً . والواقع ان ظروف الحياة السياسية والثقافية فى مصر جعل من الصعوبة أو الاستحالة أن تنشأ فنون مستقلة عن الدولة أو المعبد ، ومن هنا كان الفن خاضعاً دائماً للسلطة والتوجيه ، له وظيفته الخاصة فى خدمة أغراض الدولة . ولهذا ربما كان من الطبيعى أن تزدهر الدراما الأوزيرية فى فترات لم تكن السلطة السياسية أو الدينية فى قمة تحكمها . لقد شاهدنا مثلاً فى الدولة الوسطى ازدهاراً لأسطورة أوزيريس ومحاولة تقديمها ، وذلك بعد فترة انهيار الدولة

القديمة وتحلل السلطة السياسية حتى الأسرة الثانية عشر عندما بدأت محاولة التوحيد مرة اخرى . وفى عصر البطالمة ازدهرت الدراما الأوزيرية ربما بفضل تأثيرات غير مباشرة من الحضارة اليونانية .

وفى النهاية نقول انه إذا أردنا ان نحدد دور الدراما وابعادها فى مصر، علينا أولاً أن ندرس المهرجانات المصرية القديمة وما فيها من محاولات درامية ، سواء كان مصدرها المعبد بشكل مباشر أو الحياة الشعبية .

المراجع :

لمتابعة نماذج من التقاويم السنوية الخاصة بالاحتفال إرجع إلى :

1 - Nelson, H., H., 1934, Medinet Habu, Vol. III, Oriental Institute Publications, Vol. 23, Chicago, pls. 158, 160 .

Alliot, M., 1949, Le culte d'Horus au temps des Ptolémées, Bibliothèque d' Etude, Tome XX, Fasc. I, Le Caire, PP. 209-10, 226, 24 4-45.

Sauneron, S., 1962, Esna V, Publications de l' Institut francais d' Archéologie orientale, Le Caire, P. 16 .

2 - Chassinat, E., 1966-68, Le mystére d' Osiris au mois de Khoiak, Fasc. I-II, Le Caire, P. 99.

Mariette, A., 1873, Dendera, Tome IV, Paris, Pls 35-39 .

Porter & Moss, 1939, Topographical Bibliography of Ancient Egyptina Texts, Reliefs and Paintings, Vol., VI, Oxford, P. 97 .

3 - Chassinat, 1966-68, loc. cit., cols. 89-91.

Brguet A., 1962, Le temple d'Amun Re ā Karnak, Le Caire,P. 295.

Junker, H., 1913, Das Götterdekert über das Abaton. Wien, PP. 41-44.

4 - Barguet, A., 1962, Le Papyrus N. 3176 (S) du Musée du Louvre, Le Caire.

5 - Mariette, 1873, loc. cit., Pls. 30-91 .

Mariette, 1875, Dendera, Paris, Le Caire, PP. 266-93.

Budge, E.A.W., 1904, The Gods of the Egyptians, Vols. I-II, London, PP 131-38 .

Porter & Moss, 1939, loc. cit., PP. 93-100.

Daumas, F., 1969, Dendera et le temple d' Hathor, Publications de I' Institut francais d' Archéologie et d' Histoire, Tome 29, Le Caire, PP. 67-69.

6 - Chassinat, 1966 - 68, loc. cit., cols. 20-21, 73-78, 113-14, 25, 26, 36, 82, 83, 89, 91, P. 748, cols. 95-96, 121-25, 128, 32 .

7 - Lefebvre, G., 1903, " Sacrophages égyptiens trouvés dans une necropole gréco-romaine a Tehneh" ASAE 4, Le Caire, PP. 227-31.

Desroches-Noblecourt, C., 1980, Musée du Louvre, La Crypte de I' Osiris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Petis Guides 61, Paris, PP. 12-13 .

Lortet & Gaillard, 1908, La faune momifiée de I' ancienne Egypte et recherches anthropologiques, Quatriéme Serie, Lyon, PP. 212-13.

8 - Chassinat, 1966-68, loc. cit., PP. 48-49.

9 - Chassinat, 1966-68, loc. cit., P. 618, cols. 79-80 .

فيما يتعلق بالتماثيل المتنبئة ارجع الى :

10 - Sethe, K., 1907-8, " Die Berufung eines Hohenpriesters des Amun Under Ramese II", ZÄS 44, Leipzig, PP. 30-35 .

Foucart G., 1911, "Divination (Egyptian) " , Encyclopaedia of Religion and Ethics edit., by J. Hastings, Vol. IV, Edibugh, New York, PP. 792-96 .

Blackman, A.M., 1925, " Oracles in Ancient Egypt" JEA II, London, PP. 249-55; JEA 12, PP. 175-85 .

Breasted, J.H., 1927, Ancient Records of Egypt, Chicago, Vol. III, P. 193; Vol. IV, PP. 318 - 20, 328.

Cerny, J., 1935, " Questions adressées aux oracles" BIFAO, Tome 35, Le Caire, PP. 41-58 .

وفيما يتعلق بالتماثيل التى تصدر صوتا ارجع الى :

Maspero, G., 1898, " Lesstatues parlantes dans I'Egypte antique " , Le Journal des Débats 12 Déc., Paris, P. 1.

Loukianoff, G., 1936, " Une statue Parlante ou Oracle du dieu Re-Harmakhis" ASAE 36, Le Caire, PP. 188-93 .

Vandier, J., 1961, Les antiquités égyptiennes au Musée du Louvre, Paris, PP. 58-59.

وفيما تيعلق بالتماثيل متحركة الأعضاء ارجع إلى :

Vandier, J., 1958, Manuel d'archeologie égyptienne, Tome III, Paris, P. 478.

Vandier, 1961, loc. cit., P. 59 .

Herodotus, 1962, The History of Herodotus of Hallicarnassus, trans. by Harry Carter, London, P. 113.

Wilkinson, J.G., 1937, Manners and Customs of the Ancient Egyptians, Vol. II, London, PP. 426-27.

11 - Schäfer, H., 1904, Die Mysterien des Osiris in Abydos unter König Sesostris III, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens 4, Leipzig.

12 - Grenfell, B.P., 1896 an Alexandrian Erotic Fragment and Other Greek Papyri Chiefly Ptolemaic, Oxford, PP. 1-6.

Nicoll, A., 1931, Masks, Mimes and Miracles, London, P. 46.

Copley, F., 1956, Exclusus Amator, Philological Monographs, N. 17, Oxford, PP. 20-22.

Grenfell & Hunt, 1903, The Oxyrhychus Papyri, Part III, Egypt Exploration Fund, Graeco-Roman Branch, London, PP. 41-57.

Nicoll, 1931, loc. cit., PP. 115-19.

Wüst, E., 1932, "Mimos", Paulys Real Encyclopädie der classischen Alterumswissenschaft, B. 15: 2, Stuttgart, cols 1753-54.

Grenfell & Hunt, 1903, loc. cit., P. 72.

Wüst, loc. cit., 1754 .

Reich, H., Der Mimus, I:I, I:II, Berlin, P. 594.

13 - Mariette, 1873, loc. cit., Pl. 74, b, c.

Chassinat, E., 1894, "Le livre de Protéger la barque divine" Rec. de Trav. 16, Paris, PP. 108-15 .

14 - Junker, H., 1910, Die Stundenwachen in den Osirismysterien, Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften : Philosophisch-historische Klasse, B. 54: I, Wien.

15 - Faulkner, R.O., 1933, The Papyrus Bremner - Rhind, Bibliotheca Aegyptiaca 3, Bruxelles, PP. 121 - 40.

Faulkner, 1937, " The Bremner- Rhind Papyrus" JEA 23, PP. 10-16 .

للتعرف على النصوص الشعائرية التى لها أصل اسطورى ارجع إلى :

16 - Goyon, G.C., 1910, " Le livre de protéger la barque du dieu ", Kemi 19, paris, pp. 23-64; Junker, 1910, Loc. cit., p. 23; Szczudlowska, A., 1970, " Liturgical Text Preserved on Sekowski Papyrus " ZÄS 98 : I, Berlin, p. 52.

De Horrack, 1907 ," Les lamentaions d'Isis et de Nephthys ", Bibiothe`que égyptologique, Tome 17 , Paris pp. 33-53, pls. 1-2 .

Faulkner, R.O., 1934, " The lamentations of Isis and Nephthys ", Mélanges Maspero, I, Fasc. L'Insitut francais d'Archéologie orientale, Mem. 66: 1, pp. 337-48 .

وللتعرف على نصوص شعائرية تفتقد أصلهاالاسطورى ارجع إلى :

Schott, G., 1929, Urkunden mythologichen inhalts, Urkunden des aegyptischen Altertums, sechste Abteilung Heft I, Leipzig, pp. 5 - 59.

Goyon, J.C., 1967, " Le cérémonial de glorification d' Osiris du pap . du Louvre I. 3079, " BIFAO 65, Le Caire, pp.89 - 156.

Haikal,F.M.H., 1970, Two Hieratic Funerary Papyri of Nesmin, Parts: L - II, Bibliotheca Aegyptiaca 14 - 15, Bruxelles, pp. 46 - 90, 49, 65.

17 -Budge, E.A.W., 1904, loc. cit., p. 505 .

18 - Nelson,H.H., 1940, Medinet Habu, Vol. IV, The University of Chicago, Oriental Lnstitute Publications, Vol.51, Chicago, Pls. 218 - 26.

Wohlgemuth, G., 1957, Das Sokarfest, Göttingen.

Gaballa & Kitchen, 1969,The Festival of Sokar, Orientalia 38, Roma, pp. I - 76.

19 - Gaballa & Kitchen, 1969, Loc. cit., p. II.

20 - Chassinat, A., 1966 - 68, loc. cit., p. 773 ff.

Barguet, A., 1962, Le papyrus N. 3176 (S) du Musée du Louvre, Le Caire, P. 18.

21 - Erman & Grapow, 1931, Wörterbuch der ägytischen Sprache, Vol. V, Leipzig, pp. 626 - 27.

Gauthier, H., 1935, " Un pilier au Musee du Caire " ASAE 35, Le Caire pp. 92 - 92.

Van de Walle,1954, " L'erection du pilier d jed " La Nouvelle Clio, T.VI, Bruxelles,PP. 283 - 97.

Chassinat, 1966 - 68,Le mystere d' Osiris au mois de Khoiak, Le Caire, PP. 697 - 98.

Bonnet, H., 1971, Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte , Berlin, PP. 149 - 53.

Altenmüller, H., 1974, " Djed - Pfeiler ", Lexikon der Ägyptologie,B.I., Liefe-rung 7, Wiesbden, cols 1100 - 5.

Goedicke, H., 1955, " A Deification of a private person in theOld Kingdom " JEA 41, London, P. 33.

Frankfort, H., 1971,Kingship and the Gods, Chicago, London, P. 178.

22 - Sethe, K., 1964, Beiträge zur altesten Geschichte und Altertumskunde Aegyptens, B. & Hildesheim, P. 136.

Newberry, P.E., 1929, Ägypten als Feld für anthropologische Forschung, Der alte Orient, B. 27, Heft 1, Leipzig, PP. 12-22.

Moret, A., 1902, Du caractére religieux de la royauté pharaonique. Paris, PP. 261-68.

Petrie, W.M.E., 1909, Qurneh, British School of Archaeology in Egypt and Egypt and Egyptian Research Account, Fifteenth Year, London, PP. 5,6. Petrie, 1909, The Petri, 1909, The Palace of Apries, P.8.

Frankfort, 1971, loc. cit., P. 79 .

الباحثون الذين زعموا ان إقامة عامد «دجد» جزء من مهرجان «سد» :

Sethe, 1964, loc. cit., P. 136.

Van de Walle 1954, loc. cit., P. 296.

Bonnet, 1971, loc. cit., P. 151.

23 - Kakhry, A., 1943, " A Note on the Tomb of Kheruef at Thebes ASAE 42, Le Caire, PP. 466-88, pl. 39.

Wente, E., 1980, The Tomb of Kheruef, Theban Tomb 192, The University of Chicago Oriental Institute Publications, Vol. 102, Chicago, PP. 49 ff. pl. 47.

24 - Dolby, W., 1976, A History of Chinese Drama, London, P. 14.

Bolle, K.W., 1974, " Myth and mythology" The New Encyclopaedia Britannica, Vol. 12. USA, P. 799 .

من الأدب الأوزيرى الدرامى

تعرضت فى الفصلين السابقين لموضوع الدراما فى مصر القديمة وإمكانية البحث عنها فى المهرجانات المصرية باعتبارها الأرض الخصبة لتحول الأساطير إلى عرض فيه ملامح المسرح ، وأعطيت مثالاً بمهرجان أوزيريس فى شهر كيهك ، وإنتهت إلى أن هناك قسمات خاصة تميز المحاولة المصرية عن غيرها من المحاولات وخاصة المسرح الإغريقى ، فليس المهرجان الأوزيرى نصاً واحداً يؤدى فى ساعة أو ساعتين على خشبة مسرح متميزة ، بل هو أقرب إلى عرض شامل تشترك فيه الكلمة والأغنية والرقصة ، يستغرق أياما تصور أحداثاً من أسطورة أوزيرس على مستويات مختلفة تمتد من أعماق المعبد إلى المواكب العامة .

إن فكرة المسرح هنا هى محاولة استعادة حكاية « أوزيريس » وتجسيدها فى إطار المفهوم الدينى العام ومن خلال هذه الرغبة تفتقت الحيلة المسرحية ـ لقد كانت قصة « أوزيريس » وصراعه مع أخية « ست » وموته وبعثه هى الأحداث التى حاول المصريون القدماء إخراجها إلى حيز الوجود مرة كل سنة . وكانت الخطوة الأولى أن يصفوا شيئاً شبيهاً بأوزيريس ، ومن خلال هذه الشبيه يجرى الحوار بينهم وبينه ، به يخوضون المعارك ضد « ست » ، وحوله تبكى « إزيس » و « نفتيس » ، عليه تبذل المحاولات لبث الحياة ، ويشارك فى هذه المحاولات الآلهة المختلفون . وجاء هذا الشبيه دمية تسمح بالتشكيل ولها نفس التقديس الذى يكنونه لأوزيريس ، ومن هنا كان مكانها المعبد ولكنها تخرج وتشارك فى الأحداث التى تستدعى أماكن أخرى

كالرحلة فوق القارب « نشمت » (١) حيث تتم المعركة ضد « ست » وأعوانه الذين يحاولون الاستيلاء على جسد « أوزيريس » أو فى الموكب الكبير لإجراء مراسيم الدفن التى هى فى نفس الوقت الرحلة الأخيرة للبعث .

ولو أردنا التبسيط اعتبرنا المهرجان أقرب إلى الموالد حيث تنوع المادة المقدمة والتحرر من فكرة المكان الواحد أو الأداء الواحد .

وسأحاول هنا التعرض إلى بعض النصوص التى تصور أحداثاً هامة فى الأسطورة الأوزيرية التى تشكلت فى صورة عرض مسرحى فيه الحدث والحوار والشخصيات المختلفة مقتصراً على ثلاثة أحداث تمثل العناصر الأساسية من مسرحية « أوزيريس » الدينية التى ترجع الإشارة الواضحة إليها إلى المملكة الوسطى .

ولعل النصب التذكارى الخاص بالوزير « إشر نفرت » أكثر آثار المملكة الوسطى تعبيراً وسرداً للأحداث الأساسية التى كان يتم تجسيدها . لقد كلفه الملك «سنوسرت» الأول أن يشرف على مهرجان « أوزيريس » فى أبيدوس ، وسرد هذا الرجل أعماله المختلفة فى تجهيز وتجديد المعدات المختلفة التى تلعب دورها فى الاحتفال ، من إعداد التماثيل وتجهيز المركب الذى سيحمل « أوزيريس » الدمية ، ثم ذكر أيضاً ، وهذا هو المهم ، الحلقات الرئيسية فى الاحتفال ودوره فيها والأداء هنا أو التمثيل شىء واضح من سياق الكلام . ومن بين ما يقول :

« لقد أديت طلعة » (٢) « واوات » عندما ذهب لينتقم لأبيه »

إن « واوات » أحد الآلهة المشهورين فى الأسطورة الأوزيرية وهو الإله المحلى لمدينة أسيوط وقد شارك فى إنقاذ « أوزيريس » من براثن ست والمقصود هنا أن « إشر نفرت» لعب دور « واوات » وهذا واضح من سياق الحديث إذ يقول بعد ذلك .

« لقد سحقت من جاءوا ليهاجموا السفينة « نشمت » ، ولقد ألقيت على الأرض أعداء « أوزيريس » هنا يتضح جلياً أنه يلعب دوراً فى المسرحية الأوزيرية فبعد أن لعب دور « واوات » يلعب هنا دوراً آخر . ربما كان دور حورس .

« لقد قمت بالطلعة الكبيرة وتابعت الإله فى خطواته »

الإحتمال الأكبر أن الإشارة هنا إلى أحداث اليوم الذى خرج فيه أوزيريس والتقى بأخيه « ست » فى المعركة الكبيرة التى انتهت بموته .

« لقد قدت الإله فى الطريق حتى قبره فى « بقر » (٣) .

بعد اشتراك « أوزيريس » فى المعارك ضد « ست » يعود ليوارى التراب (المقصود هنا دمية أوزيريس) أو ليبدأ الفصل الجنائزى تمهيداً لبعث الحياة فيه وهنا تنتقل الأحداث داخل المعبد بعد أن كانت خارجه « لقد انتقمت للإله « ونن نفر » فى يوم المعركة الكبيرة وألقيت أعداءه فى الماء عند « نديت » (٤) .

وهنا إشارة إلى المعركة الأخرى بين أنصار « أوزيريس » المسمى هنا « ونن نفر » وأنصار « ست » ودور « إشر نفرت » فى هذه المعركة . وهنا يتضح أنه يلعب دوراً فى المسرحية الأوزيرية ، ثم يعود بالإله لمراسيم الدفن الأخيرة إلى أبيدوس والناس تشارك فى استقباله بالتهليل والترحيب وتحدد الملامح الأساسية التى نستشفها من هذا العرض لحظات هامة من الأسطورة يتم تجسيدها فى صورة عرض يشاهد الناس بعض حلقاته ، ويتضح أيضاً إن المسرحية الأوزيرية تتسم بتعدد الأماكن التى تجرى عليها الأحداث المختلفة ، ويمكن أن نقول أن اللحظات المجسدة الهامة هى صراع «إزيس » و « نفتيس » من أجل جمع شمل أعضاء « أوزيريس » ، المعارك المتعددة بين « أوزيريس » وأعدائه ، والموت والحياة الذى ينتهى بدفع الحياة فى جسد «أوزيريس » وهى لحظة الانتصار الأخيرة .

« حماية قارب الإله » (٥)

يتعرض هذا النص الأول إلى رحلة بحرية يتم فيها الصراع بين « أوزيريس » وأعدائه ، فبعد مرحلة صنع التماثيل والدمى سواء للآلهة المختلفة أو أوزيريس » التى تشارك فى المهرجان يتم الخروج إلى رحلة بحرية فيها تتم إحدى حلقات الصراع

وتستطيع أن تتلمس الأدوار المختلفة للآلهة (٦) التى تلعب دوراً فى الأسطورة الأوزيرية وبشىء من إعادة بناء النص تتحدد معالم الحوار .

« حور مخاطباً ست »

اسقط على وجهك لا تنظر إلى الجسد

استدر إلىّ أنا « حور » الذى تفرح به صحبته

ها هو الشرير الذى صنع الشر

يا ليته لم يوجد ، يا ليت اسمه لم يكن

الغضوب الذى يثير وجهه الشفقة

الأحمر الوقح الذى يسقط وينتهى به المطاف إلى النار

ها هو يندفع فى هجومه . لقد دخل الآن مكان الموت

حتى يرى القصر السرى حيث يوارى جثمان « وزير »

إلى الجلادين

اضربوه

اضربوه حتى يسقط على الأرض

لتنهال سواعدكم عليه

إلى « ست »

لتسقط أيها المتمرد المهزوم الذليل

لن تصعد إلى سطح القارب « نشمت »

لن تدخل قصر الصحراء

تراجع إلى الوراء ، أيها المتمرد ساقطاً فيما يهلكك

ستعاقبك آلهة الزمان على مؤامرتك

الشر الذى دبرته انقض عليك

فليدمرك المدمرون

هذه رغبة الآلهة

لأنه اندفع فى الهجوم ليغرق القارب « نشمت »

كاسراً قانون القوانين

إلى الجن

ضعوا يدكم عليه يا من بيدكم الخناجر

هذا العفن الشرير

هذا المتمرد الذى نهايته النار

عدو رع عدو القارب « نشمت »

عدو « وزير » رأس الغرب الإله العظيم فى رحاب دندرة

إلى ست

لتندب حظك ، لتندب حظك لهم زاحفون ما بين النور والظلام

يريدون الانتقام من الجريمة فى هذا المكان المجهول

لأن رع لم يأمر أن تتم هذه الجريمة

« إيزيس » تخاطب رع

أضرع إليك يا رع حتى تعاقبه

« إزيس » إلى « ست »

نعم سيبحثون عنك ، سيعاقبونك من جل جرائمك

« إلى أتوم »

ستعاقب كل الشر الذى ارتكبه هذا الآبق .

وإلا سيعود إلى شره من جديد إن لم تتكلم مع « حور »

إن لم تخرج أنت بنفسك من أجل هذه السيدة

التى تعطيك الأوامر . إنها مبعوثة الآلهة والآلهات

« أتوم » إلى دجحوتى »

يا « دجحوتى » هكذا يقول أتوم

لابد أن تضع نهاية لما اقترفه هذا الشرير من آثام

لا تنسى كلمات من توجه إليه الإتهام

كاشفة كل خرقه للعهود

الدعوة إلى القتال (٧)

إلى ست

أيها النابح تراجع تراجع ، فلتسقط

ستحترق

أنت يا من تلاشيت إلى لا شيء ، يا من أصبحت لا شيء

أصبحت أقل من لا شيء ، أصبحت لا شيء

إلى « حور »

استيقظ ، انتقم لأبيك

لتملأ بالرعب من هو أقل من لا شيء

فقد تآمر فى حقه (٨) مرتكباً أعمالاً دنيئة

فلتسقط أيها النابح لتسقط بعيداً

لتقفزوا بعيداً ، أنتم يا من أقل من لا شيء

حور يسدد ضرباته إليكم

يمزق رؤوسكم أنت لا شيء ، لا شيء ، لتسحق لتتناثر أشلاءاً

لتسقط على الأرض ، لن تنهض مرة أخرى

نهايتك ماثلة ، لن تتهرب منها

إلى القارب

كن نصيرى أيها القارب « نشمت »

كن منيعاً لمن هو داخلك

« رع » يحميك من كل جانب

« دجحوتى » يدفع بعيداً هذا الوغد

يا قارب « نشمت » لقد طردت عنك من يتأملك بعين شريرة

هذا الشرير الموتِ مصيره

بعد أن اندفع فى هجومه يدنس البلاد بشروره

لم يعد اسمه موجوداً . إنه زائل

« دجحوتى » إلى « حور »

اصرخ ، اصرخ إلى رع

حتى يسحق الشر الذى صنعه هذا الآبق

« رع » إلى « ست »

أنت مهزوم ملعون فى أحلامك

أنت مضروب فى يقظتك

القارب « نشمت » وجه ضربته إليك ، أطبق عليك

« دجحوتي » إلى « ست »

أيها المتمرد ها هى لحظة موتك

أنت يا عدو القارب « نشمت »

رع أمر بموتك

أيها المتمرد ها هي لحظة نهايتك

أنت مسوق إلى الموت من أجل شرورك

إلى قاتليه

المسؤلون عن قتله ، ليعدموه

ليصطادوه

ليلقوا عليه الحبل ويمسكوه

ليصطادوه كما يصطادون السمك

ليطعنوه بخنجر

ليمزقوه حيث مكان التمزيق

ليلقى كل عضو من أعضاء جسمه بعد الآخر إلى النار

حتى يحترق فيها كالشمع

كل أشكاله تتحول إلى رماد

هذا العدو الشرير

المتمرد، عدو رع

المتمرد عدو القارب « نشمت »

إلى الحراس

لينتبه الحراس

حماة الضريح

لتسهروا وتراقبوا من سيسقط

لتشاهدوا دماره

هذا الخائن الذى أعد نفسه لارتكاب الجريمة

إلى « ست »

لا شىء من جسدك يتبقى ، لا شىء يتبقى

لقد حكم عليك بالموت وستقاد إلى هناك

موتك حان فسلوكك شرير

« رع » أمر بهلاكك

أنت المتمرد عدو القارب « نشمت »

إنه رع الذى أمر بهلاكك

أغنية ختامية

(تردد أربع مرات)

« رع » ينتصر على « أبوفيس » (٩)

« وزير » على رأس الغرب ، الإله الكبير فى دندرة

النصر على هذا البائس « ست » بن « نوت » وعلى مؤامراته

« أغانى « إزيس » و نفتيس » (١٠)

الملامح الدرامية لهذا النص واضحة فتنويع الأدوار وارد فى النص ، والتوجيهات المسرحية مسجلة فى المقدمة ، والطابع الغنائى مشار إليه فكل من « إزيس » و « نفتيس » تحمل دفا تدق عليه أثنار الغناء . وهناك بجانب « إزيس » و « نفتيس » بعض الكهنة والكاهنات يشاركون فى العرض . ويصور النص الجو الحزين الذى يسبق البعث وما زلنا نستطيع أن نلمس فى التعديد المصرى آثاراً من هذا التراث القديم . إن « المعدّدة » امتداد لإزيس أو « نفتيس » ، ومازال يتردد حزنها القديم فى كثير من نصوص التعديد وسيلحظالقارىء للنص إن عبارات مثل « عد إلى بيتك » أو « ذهب فى غير أوانه » أو « عد كما كنت فى السابق » أو وصف جمال « أوزيريس » أو قوته أو فتوته ، (فأحياناً يخاطب « يا ذكر » أو « يا ثور » رمزاً إلى رجولته وقوته الفائقة) أو التركيز على جانب الشهامة والإحساس العميق ، كلها أفكار يتردد صداها فى مراثينا الشعبية وتلويناتنا الجنائزية وأرجو أن أنجح يوماً فى تقديم صورة مقارنة بين الحزن المصرى القديم وظلاله فى حزننا الشعبى الحديث .

ويبدأ النص بشىء أقرب إلى التوجيهات المسرحية :

« هنا تبدأ مقاطع الحدأتين (١١) فى المهرجان الذى يتم الاحتفال به فى معبد «وزير » أول أهل الغرب ... فى الشهر الرابع من الفيضان (١٢) من اليوم الثانى

والعشرين إلى السادس والعشرين يتم إحضار امرأتين عذراوتين (١٣) يحلق شعرهما ويضعان على رأسيهما شعراً مستعاراً ، بين يدى كل منهما دف ، اسماؤهما مسجلة على ذراعيهما إزيس و « نفتيس »

« إزيس ونفتيس » (أربع مرات)

« وزير » يا إلهى يا « وزير »

رئيس الكهنة فى المعبد (أربع مرات)

يا عظيم السماء والأرض

كاهنتان مسدلتا الشعور :

أيها الشاب الجميل عد إلى بيتك

من زمن طويل لم نرك

. . . . عد إلى بيتك

. . . . لقد هجرتنا

يا من تعيش فى . . . . . لقد هجرتنا

أيها الشاب الجميل يا من رحلت قبل الميعاد

فى مقتبل العمر ، قبل زمانه

أنت صورة مقدسة من أبيك « تاء تنن » (١٤)

أنت ماء سرى جاء من أتوم (١٥)

يا سيد (١٦) يا سيد ، يقدسونك أكثر من أبائك

أيها البكر فى رحم أمك

آه لو تأتى إلينا على صورتك السابقة

فنحتضنك ولا تهجرنا

يا جميل المحيا يا صاحب الحب الكبير

يا صورة « تاء تنن » ، ياذكر ، يا سيد المشاعر والأحاسيس

البكر فاتح الرحم

يا صاحب الجسد « المجهد » عندما ضمدوه

تعال فى سلام يا أميرنا حتى نراك.

وتحتضن الأختان جسدك الخالى من الأذى

كأن . . . . الشر لم يكن

أنت رأسنا ، عد إلينا

النواح الشديد بين الآلهة

فهم لا يعرفون الطريق الذى سلكت

أيها الصغير ذهبت فى غير ميعادك

هل ستدور حول السماء والأرض فى صورتك القديمة

أنت ثور الأختين

تعال أيها الطفل الصغير فى سلام

بإلهنا حتى نراك

. . . .

عد فى سلام يا بكر أبيك

لتستقر فى بيتك دون خوف

وابنك حور يحميك

. . . .

بينما « ست » يعانى كل شر الذى صنع

أحدث خللاً فى نظام السماء

خنق أفكاراً

ضاقت بنا الأرض وجارت علينا

. . . .

عيوننا تبكى من أجلك

الدموع تحترق

الحزن هنا منذ أن فارقتنا يا سيدنا

. . . . . .

ازيس تغنى :

أنشد رؤيتك

أختك إزيس « حظوه » قلبك

اشتاق إلى حبك وأنت بعيد

اليوم بالدموع أغرق هذه الأرض

إزيس ونفتيس :

اقترب نبتهل إليك

نفتقد الحياة لأننا نفتقدك

تعال فى سلام يإلهنا حتى نراك

يا سيدنا تعال فى سلام

. . . .

إنشاد صاحبتى الشعر المسدل :

تعالى إلى منشدتيك

سيدبر أمور أبوك رع

وحور ابنك سيحميك

لترسو كما تعودت أن ترسو

لتعبر السماء فى اتجاهاتها الأربع

لتهبط على الأرض عند قاعة المعبد الكبير

السيدتان تخدمانك

انهض ، أنهض ، انظر ! « ست » فى مكان الموت

من تمرد ضدك لا مكان له

عد إلى بيتك يا وزير » حيث يأتى الناس ليزوروك

اسمع شكوى حور بين ذراعى أمه « ايزيس »

لقد دفعوك بعيداً ونثروك فى كل أرض ، من يوحد جسدك يرث ما تملك

. . . .

إليك تأتى أختك حتى تطهر جسدك

أيها الإله الحى العظيم المحبوب

تعال إلى أمك « نوت » فتبسط نفسها عليك عندما تأتى

وتحمى جسدك من كل الشر

. . . .

ازيس تغنى

إنى امرأة صالحة لأخيها

زوجتك ، أختك من أمك

تعال إلى سريعاً

أرغب أن أرى وجهك لأنى لم أرك

الظلام هنا أمامى حتى وإن كان رع فى السماء

السماء تختلط بالأرض . وهناك ظل على الأرض اليوم

قلبى غاضب فقد افترقت عنا دون وجه حق

قلبى غاضب فقد أدرت ظهرك لنا

لم أرتكب خطأ تحسبه على

الشمال والجنوب إختلطا ، الطرق اضطرب حالها

وأنا أحاول أن أراك

بينما أنا في مدينة لا أسوار لها

أتشوق إلى حبك جانبى

تعال ، لا تكن وحيداً ، لا تبعد عنى

الثنائى إيزيس ونفتيس :

إنا نبكى الإله

كل الحب لك

أيها الرجل صاحب العواطف

ملك مصر السفلى أمير الخلود

إصعد إلى الحياة يا أمير الخلود

فعدوك مات

ازيس تغنى :

يا ملك الشمال والجنوب ، أيها الإله الذى تتقدم إلى الأرض المقدسة

لم يعد فى إمكانى أن أصنع شيئا

يا إلهى الذى تتجه إلى أرض الصمت

تعال فى صورتك القديمة

ازيس ونفتيس :

تعال فى سلام يأميري الذى مازال شاباً

حور يحميك

ازيس تغنى :

تعال فى سلام أيها الشاب

أخى تعالى حتى أراك

لا تكن مجهداً يا صاحب القلب المجهد

تعال إلى بيتك دون خوف

حديث الكاهن :

يا مالك ضوء الشمس يا صاحب النور

تشرق شمال أتوم

نراك فى مكان رع

فى الصباح تشرق وفى المساء تغيب

إزيس ونفتيس :

ها هم يجمعون أعضاءك فى بكاء

يصنعون كل شىء من أجل جسدك

تعال إلينا فمن تمرد عليك لم يعد له ذكرى

تعال فى صورتك الأرضية

لا تغضب كن رقيقاً معنا

لا تغضب كن رقيقاً معنا

انشاد صاحبتى الشعر المسدل :

. . . . . . عد إلى بيتك

أنت مُمَجَّد ممجد

ليشع علينا وجهك بالفرح

« إزيس » :

تعال إلىّ

اليوم هناك ظل على الأرض

سقطت السماء على الأرض

هيا تعال معى

الرجال والنساء فى المدينة يبحثون عن سيدنا

من كانوا على الأرض أيام سيدنا تعال إلى . السماء سقطت على الأرض

الإله لابد أن يعود إلى مكانه

تشمم الريح بأنفك

لقد ذهب السيد إلى مكانه

هيا يا رع ألقِ عليه التحية

شرك سيرتد إليك يا صانع الشر

هيا يا سيد الحب

تعال إلى يا سيدى اليوم حتى أراك

أخى تعال حتى نراك

ذراعاى ممدوتان أحييك

ذراعاى مرفوعتان أحميك

أمشى فى الطرقات ، فحبك جاء إلى

أخطر على الأرض ، لا أتعب من البحث عنك

النار داخلى من أجل حبى لك

هنا تعالى حتى أراك

أبكى فأنت وحيد

تعال إلى سريعاً رغبتى أن أراك

أرى وجهك

الفرح في معبدك

أنت فى حماية ، أنت فى حماية

إزيس ونفتيس :

السيد يعود إلى بيته

الحماية موضوعة حول معبده

سيدنا يأتى فى سلام على عرشه

لتستقر فى بيتك دون خوف

لتتمجد ، لتتمجد يا سيدنا

إنصتوا ، من بعيد إلهنا العظيم

أنت تأتى فى سلام حقيقى

لتصعد إلى رع ، ليكن سلطانك على الآلهة

إزيس تغنى :

لتنهض بين الأختين

يا من يحبك أبوك يا سيد الفرح

قلب الناس يحن إليك

معبدك مضاء بجمالك

التاسوع فى خوف من سلطانك

الأرض ترتعش من رهبتك

أنا زوجتك تعمل من أجلك

تعال حتى أراك يا سيد الحب

تمجد ، تمجد ، يا عظيم الصورة ، تعال حتى أراك

تعال إلى زوجتك فى سلام

قلبها ينبض من خلال حبها لك

تحتضن جسدك بذراعيها

تأتى إليك فى سرعة فى سلام

تحميك ممن يحاول أن يصنع شيئاً ضدك

تصحح جسدك على عظامك

تثبت أنفك فى جبهتك

تجمع عظامك حتى تصبح كاملاً

أمك « نوت » تأتى إليك فى سلام

تبنيك روحاً ، لتكن روحاً ، لتستقر ، لتستقر

« إزيس » و « نفتيس » :

أيها الوريث العظيم الذى جاء من رع

أنت الأكبر جميل الوجه

الطفل الذى جاء من ذلك الذى يرى ويسمع

يا كبير الضريحين يا وريث « جب »

عاطيك دورة الشمس

تعال إلى بيتك يا « وزير » يا حاكم الآلهة

افتح عينيك حتى ترى

اطرد بعيداً الغيوم

اعط الضوء للأرض فى ظلام

عد إلى بيتك يا « وزير » يا أول أهل الغرب عد إلى بيتك

أنت يا من أتيت من الرحم والأفعى المقدسة (١٧) على رأسك

عيناك تضيئان الأرضين والآلهة

لتنهض ، لتنهض ، يا سيد ، يا أميرنا

إنّ من تمرد عليك يموت ، سوف لا يكون

كن مستقراً ، كن مستقراً باسم الواحد المستقر

لك جسدك يا ملك

لك جسـمك يا مجهد القلب

انهض ، انهض يا وزير

انهض ، انهض فى سلام

إزيس تأتى إليك يا سيد الأفق

ستحميك

ستحرسك

وتحرس حورس

حراس ساعات الليل والنهار (١٨)

يتعرض النص للفترة السابقة على بعث « أوزريس » وهى الفترة الحرجة بين الموت والحياة ويشارك فى هذا الحدث عدد من الآله والآلهات يردون الهجمات المتلاحقة من جانب « ست » ورجاله ، وفى نفس الوقت يقومون بمراسيم التحنيط حتى يبعثوا فى جسده الحياة .

إن العمل مقسم بدلا من فصول إلى ساعات الليل والنهار فى هذا اليوم ، اليوم الحاسم الذى يتم فيه فيه بعث الحياة فى جسد « اوزيريس » ويجرى فى كل ساعة حدث صغير فالساعة الاولى من النهار ساعة فتح المكان (١٩) الذى يتم فيه تحنيط جسد اوزريس بعد تجميع شمل اعضائه ، يظهر رع ويأتى « حورس » ليقدم القرابين لأوزريس والإلـه الـذى يقـوم بحمـايـة جسـد « أوزريس » هـو «أمست». (٢٠) .

الساعة الثانية هى الساعة التى يلقى فيها رع بالضوء على جسد الاله.الألهة ترسل بهداياها لأوزريس ، الإله الحامى هو « حابى » (٢١) .

وفى الساعة السابعة مثلاًتجيء إزيس لتسبغ حمايتها على اعضاء « أوزيريس » وفى الساعة الثامنة تأتى « نفيتس » لتحمى مرقده . . ان هناك حركة دائمة ، واحداثاً صغيره تتصاعد حتى لحظة البعث ولا تكف محاولات « ست » وأتباعة أن يسرقوا الجسد .

وسأقدم هنا الساعة الأولى كنموذج على البناء الدرامى لهذا العمل .

الساعة الأولى من النهار

الساعة التى يفتح فيها مكان التحنيط

يخرج رع من قبر الإله

« حور » يأتى ليقدم القرابين إلى « وزير »

الاله الحارس فى هذه الساعة « أمست »

الفصل الاول . كلمات الكاهنين « شرى حب » « وسم » (٢٢) ينشدان أربع مرات :

الساحرة العظمى أخذت مكانها.يزال ما عليه عن غبار.« فمى يستدير ، فمى يفتح» (٢٣)

كلمات :

« يا شو » يا بن أتوم (٢٤)

انظر عيناك تشعان فى رأسك من ناحيه الشرق

لتنهض فوق الالهة والبشر

تسلح بسحر الساحرة العظمى

أيها الصغير فى عين كل إله

« حور » تسلم منك تاجه الأحمر وتاجه الصغير

« جب » قوى من خلال . . . خلقك

« أتوم » وحد اعضاءك لك

ضع نفسك تحت

كل الآلهه وتيجانهم

لتخرج من رأس « أتوم »

أنت تتلألأ ملكا للجنوب ملكا للشمال

تصبح ذا سلطان بين كل الآله وارواحهم

« نوت » سوّت لك رأسك

هذا ابنك يا وزير

سلحه أتوم بكل ما لك

فلتنتصر « يا وزير » يأول أهل الغرب ، انت تنتصر

« أمست » يأتى ليراك

بعد أن أسقط عدوك على جنبه اليمين

« شزمو » (٢٥) يحضر المر وينشد :

يا « وزير » يأول اهل الغرب

إليك البخور أحضرتها من بلاد « بونت » (٢٦)

جسدك معافى

عظامك صحيحة فى اسم المر

الحدأة (٢٧) تنشد :

سلاماً لك يا شبيه « آتون » حور الأفقين

الفرح لك . أرواح الآلهه تنتصر

يا حمى الآلهة ، يامن تضاعف الحماية

اليك آتى أشكو بين يديك

قلبى لا يتعب وأنا أبكيك

أعبر البحار يا إلهى الاكبر يا سيدى

آتى إليك يا خالق روحى

أسرع إليك متطهره قادمة فى الليل

ابحث عند مياه البحر الآتية

حسبت كل شىء فى الفضاء وفى الماء

فى ليلة العاصفة الشديدة

بكيت الإله . . .

حميت . . . . رأسه

سوّيت رأسه فى الجنوب

نفخت الهواء فى أنفه

حتى يعيش وينفتح حلقه

فى كل مكان وعلى شاطىء « نديت »

ليلة السر العظيم

عندما صلوا من أجل الصمت عند الباب الكبير

يأكبر أبناء « جب »

الفرح والمجد لك

من كل الآلهة (٢٨) الابرار

الوزيث جاء يحييك

لقد رسم الفرحة على وجوه الآلهة

فلتعش يا سيدى وان كان قلبك مجهدا

انهض حتى يفرح قلبك

انت تنتصر يا سيدى ، انت تنتصر

وعدوك يسقط

يشمل هذا النموذج الذى قدمناه على لون من التوجيهات المسرحية وحوار يتبادله بعض الآلهة والبشر (الكهنة) . إن الطابع الغنائى غالب والحركة منصبة على دفع الحياة فى جسد « أوزريس » مما يعطى تصاعدا للموقف .

هذه نماذج من الأدب الاوزيرى الدرامى تعكس بعض ما وصل إليه المصريون القدامى فى محاولاتهم من أجل تجسيد الاسطورة . والواقع أن الاداء هنا مصدره الرغبة فى اعادة قصة « اوزيريس » لا فى شكل مروى بل فى شكل درامى ملموس واعطاء فرصة للمشاهدين أن يتتبعوا الإله وأن يعيشوا ألمه وبعثه .

ولما كان المعبد هو الترسانة الفكرية والحضارية فى مصر القديمة ، فقد لعب الدور الاكبر فى إعداد هذا المهرجان الذى كان يستغرق أياما تعرض فيه ابواب وفصول من المسرحية الدينية ، والكهنة يقومون بأدوار الآلهة أو الجن ، يرتدون الأقنعة التى ترمز اليهم ، يرقصون وينشدون ويشرفون على كل ما يحتاج إليه هذا المسرح المتنقل من ادوات تبدأ من دمية « اوزيريس » حتى تماثيل الآلهة والقوارب والأعلام وكل ما يلعب دورا فى هذا العرض الشامل .

والشىء الملاحظ هنا ان هذه النصوص غنائية ، ومن هنا ضآلة دور الحدث ، كما هو واضح فى أغانى « إيزيس » و « نفتيس » ، فالتكرار فى مثل هذه النصوص يتحول بدوره إلى نغمات متباينة ومعانى جديدة .

والظاهر المميزة أن « اوزيريس » بعكس الآلهة الاخرين لا يتحول إلى دور يؤديه احد الممثلين بل دمية يشارك فى كل الحلقات ، وتنشأ علاقة بينه وبينهم ، أقرب إلى العلاقة بين الممثل والدمية فى مسرح العرائس . إن الوهم هنا تصور أن ما يحدث للدمية هو ما يحدث لأوزيريس نفسه ومن هنا ينشأ لون من الايهام المسرحى يتطور على طول العرض .

ومن الاشياء الملفتة للنظر تعدد مستويات الأداء من المونولوج حتى حركة المجموعات الكبيرة فى المهرجان . إن غناء إيزيس لون من المونولوج بينما موكب سوكار (الذى هو فى الحقيقة موكب أوزيريس الجنائزى عبارة عن مجموعات كبيرة فيه غناء الفرد والكورس وفيه الموسيقى . ويتميز اليوم الأخير من شهر كيهك الذى يقام فيه عامود « دجد » بالدور البارز للرقص بالإضافة إلى الغناء .

ويعطى هذا التنوع فى التعبير غنى للاداء ويسمح بتصوير جوانب مختلفة من الأسطورة . إنه يعكس مرحلة كان التعبير الفنى فيها ممتزجا بالتعبير الدينى ولحظات الاستمتاع مختلطة بمشاعر الناس نحو آلهتهم الذين كانوا قريبين منهم . ولكن ما أردنا توضيحه هذه المرة أن الكلمة فى صورة حوار لم تكن مفتقدة فى هذا العرض المسرحى الشامل .

هـوامش

(١) « نشمت » اسم قارب « أوزيريس » الذى كان يشارك فى مهرجان ابيدوس

(٢) برت (Prt) كلمة غنية فى اللغة المصرية، من دلالاتها المدلول الجانئزى، تعادل تقريبا كلمة الطلعة فى لغتنا الشعبية وتعطى ايضا مدلول الموكب الجنائزى . الكلمة مستمدة من فعل(Pri) بمعنى خرج (طلع)

(٣) « بقر »(Pkr)منطقة قريبة من ابيدوس ارتبط اسمها بقبر « أوزيريس » فى الأسطورة

(٤) نديت(Nedyet)منطقة قريبة من أبيدوس كانت تدور فيها المعارك بين « أوزيريس » « وست » فى المهرجان الاوزيرى وتعتبر احد الاماكن التى غرق فيها « أوزيريس » وفقاً للأسطورة .

(٥) Goyon, J.C., 1969, " Le Livre de protéger la barque du dieu ", Kemi - T XIX, pp. 23 ff., paris .

وقد استفاد « جويون » من النصوص المختلفة فى تقديم ترجمته التى هى فى نفس الوقت محاولة لاعادة بناء النص ، حيث حدد الشخوص المختلفة فى الأداء وأعطى الحوار أبعاداً محددة . والواقع أن قضية التصرف فى النصوص القديمة مسألة شائعة فى علم المصريات وهى قابلة دائماً للنقاش . ولكن نستطيع أن نقول أن « جويون » فى تحديده لمعالم الحوار اعتمد على المحتوى على أسماء الشخصيات المذكورة فى النص .

فى ترجمة للنصوص سأستخدم كلمة « وزير » بدلاً من « أوزيريس » و « حور » بدلاً من «حورس» ، لأنهما أقرب إلى النطق المصرى القديم ومازالت دلالتهما فى الأسماء المصرية قائمة.

ولابد من الإشارة هنا إلى صعوبة النصوص لأنها تنتمى إلى فترة متأخرة ، نهاية الدولة الحديثة وعصر البطالمة واللغة فى تلك الفترة يحيطها كثير من الغموض سواء فيما يتعلق بقواعد اللغة أو

بالمفردات أو طريقة الكتابة ، ولقد حاولت أن أتجنب الاجزاء التى يكثر حولها الخلاف أو التى فيها تكرار أو ما يبدو غريباً يحتاج لشروح كثيرة. إنى لا أقصد من هذه المحاولة أكثر من اعطاء صورة عامة تقريبية عن دور هذه النصوص المسرحى فى مصر القديمة.

(٦) إن هناك مجموعة من الآلهة والآلهات تلعب أدواراً مختلفة فى الأسطورة الأوزيرية أولهم « أتوم » أبو الآلهة ومن أسمائه أيضاً « أتوم رع » باعتبارها إله الشمس ولقد خلق « أتوم » الإله « شو » إله الهواء و « تفنت » إلهه الندى ويرتبط اسمها بآلهة الخلق . وولد « شو » و تفنت « جب » إله الأرض و«نوت » إلهة السماء وهما يدورها أنجيا « إيزيس » و « أوزيريس » و « نفتيس » و « ست » ، ثم جاء ابناً لأزيس و « أوزيريس » وهم فيما عدا « حور » يعرفون باسم التاسوع الإلهى الآلهة التى تلعب دورها فى الأسطورة الأوزيرية « دجحوتى » وهو إله الحكمة ، بالأضافة إلى كائنات أسطورية أقرب إلى الجن تقوم بحماية « أوزيريس » فى مراحله المختلفة .

(٧) هذا الجزء من النص يتحمل أن يشارك فى أداء جمله المختلفة شخوص مساعدة مختلفة مما يحقق لوناً من التنوع

(٨) المقصود هنا حق « أوزيريس »

(٩) « أبو فيس » أحد الآلهة على شكل ثعبان كبير ، عدو لإله الشمس أثناء رحلته فى قاربه . ارتبط اسمه بالإله « ست » وأصبح قريناً له فى شروره

(١٠) - Faulkner, R.O., 1933, The Papyrus Bremner Rhind - Bibliotheca Aegyptiaca 3, Bruxelles 1937, " The Bremner - Rhind Papyrus " JEA 23 pp. 10 - 16, London .

(١١) الحدأتان تعبير يطلق على « إيزيس » و « نفتيس »

(١٢) كان المصريون القدامى يقسمون السنة إلى ثلاثة فصول : الفيضان والشتاء والصيف ، وكل فصل إلى أربعة شهور ، فالشهر الرابع من الفيضان هو الشهر الرابع بعد الفيضان

(١٣) التعبير المصرى القديم < nn sp sn > ومعناه « غير مفتوحتان » و الشىء الغريب أن هذا التعبير للدلالة على الفتاة العذراء مازال فى لغتنا الشعبية .

(١٤) تاء تنن « اسم الإله بتاح » إله ممفيس أحد آلهة الخلق وكان يصور باعتباره قلب ولسان الآلهة مركزى العقل والقدرة عند المصريين القدامى .

(١٥) المقصود هنا إنه جاء من نطفة أتوم

(١٦) تعبير « السيد» مازال يستخدم عند مخاطبة القديسين والأولياء مثلاً السيد البدوى .

(١٧) الأفعى المقدسة إحدى الآلهات المصرية رمز القوة والسلطان

(١٨) Junker, H., 1910, Die Stundenwachen in den Osirismysterien Vien.

(١٩) مكان التحنيط ويعرف باسم « وعبت » <wrbt> والكلمة مستمدة من فعل < wrb > ولها معانى من بينها التطهير أو التغسيل والواقع أن تقاليدنا المتواصلة من حيث تغسيل جسد الميت لها امتدادها القديم فى تاريخنا حتى لفظ « يغسّل » ترجمة للكلمة المصرية القديمة .

(٢٠) « أمست » أحد أبناء حور

(٢١) حابى إله النيل .

(٢٢) « شرى حب » و « سم » ألقاب دينية لبعض فئات رجال الدين

(٢٣) الإشارة هنا إلى مراسيم « فتح الفم » وهى إحدى الطقوس التى تمارس على الميت حتى يستعيد القدرة على الكلام .

(٢٤) تتم مخاطبة « أوزيريس » هنا تحت اسم الإله « شو » إله الهواء ، وله دوره فى الطقوس الجنائزية ، أو يعطى القدرة على التنفس . إن فكرة تقمص إله لشخصية إله آخر ظاهرة منتشرة فى العقيدة المصرية القديمة .

(٢٥) « شزمو » إله الجعة والخمر ، وله دوره بين آلهة الطقوس الجنائزية ، فهو الذى يحضر الزيوت التى تستخدم فى تحنيط الموتى .

(٢٦) بلاد « بونت » تشمل تقريباً الساحل الافريقى المواجه عدن ، كانت مشهورة بالبخور والعطور التى كان المصريون القدامى يستخدمونها فى معابدهم .

(٢٧) المقصود هنا « إيزيس » و « نفتيس »

(٢٨) حور هو المقصود بالوريث .

القصة

لمحات عن القصة

شيء يستفلت النظر أن مصر عرفت فن القصة منذ أربعة آلآف سنة على الأقل، ورغم أن القصة والرواية فى الأداب الاوربية أكثر حداثة عن الشعر مثلا ، إلا أن فن الرواية فى مصر يعود تقريبا إلى نفس الفترة التى نشأ فيها الشعر ، وربما جاءت نماذج الشعر الخالص متأخرة أو وقعت فى ايدينا أشعار تعود إلى فترات متأخرة .

وتتراوح النماذج القصصية المعروفة بين المنحى الأسطورى والمنحى الواقعى ، بين السرد واستخدام الحوار ، بين استخدام شخوص انسانية ورموز تجسد القيم المختلفة كالصدق والكذب ، وتتراوح بين التسلية والدعوة إلى التمرد على أوضاع خاطئة (١) .

القصة حتى المملكة الوسطى :

لعل أقدم القصص هى المجموعة المعروفة باسم بردية « وست كار » (٢)، وتضم عددا من الحكايات محورها أعاجيب الساحر وقدراته الخارقة ، وتدور أحداث الحكاية الثانية مثلا حول رئيس كهنة كان يعيش أيام ملوك الأسرة الثالثة ، كانت زوجته على علاقة غير شرعية مع أحد رجال المدينة ، وعرف زوجها رئيس الكهنة أنها قضت يوما مع هذا الرجل فى البيت الريفى ففكر فى الانتقام ، وأحضر من صندوقه السحرى تمثالا صغيرا من الشمع لتمساح ، وطلب من البستانى أن يلقى هذا

التمساح فى البحيرة التى سيستحم فيها هذا الرجل فى المرة القادمة عندما يأتى ليقضى ليلته مع زوجته ، وحدث أن جاء الرجل للمرة الثانية ، وقضى وقتا طيبا مع الزوجة ، ثم نزل ليستحم فى البحيرة ، فألقى البستانى بالتمثال الصغير الذى تحول فجأة فى الماء إلى تمساح حقيقى ما لبث أن هجم على الرجل وابتلعه .

فى ذلك الوقت كان رئيس الكهنة فى حضرة الملك فقال له « هل تريد جلالتك أن ترى أعجوبة تحققت فى عصرك ؟ » وذهب الملك مع رئيس الكهنة الذى تحدث مع التمساح وأمره باحضار الرجل . . . (ويبدو أنه تركه يغرق فى الماء لأن الكلمات هنا ضائعة) ، ثم انحنى رئيس الكهنة على التمساح وأمسكه فعاد ذلك التمثال الصغير من الشمع . وحكى رئيس الكهنة للملك عن قصة هذا الرجل مع زوجته ، فأمر الملك بحرق الزوجة والقائها فى النهر .

وتدور احداث الحكاية الثالثة عن أعاجيب ساحر قام بها أيام الملك « سنفرو » أحد ملوك الأسرة الثالثة . وتحكى القصة أن الملك أخذ يتجول فى كل أنحاء القصر باحثا عن تسلية ، ولما لم يجد ، أمر باحضار رئيس الكهنة ، وحكى له الملك حيرته ورغبته أن يسرى أحد عنه ، فقال له رئيس الكهنة « فلتتجه جلالتك إلى بحيرة القصر وتركب قاربا ومعك كل حسان القصر . سيبتهج قلب جلالتك وأنت تمتع عينيك ، وهى يجدفن ذهابا وايابا ، ستستمتع برؤية السمك فى بحيرتك والحقول الجميلة من حولك . . وأمر الملك بإحضار قارب فيه عشرون مجدافا مصنوعة من الأبنوس مغطاة بطبقة من الذهب ، وعشرين من أجمل الفتيات شعورهن فى أحسن ضفائر وصدورهن لم تتهدل بعد من الإنجاب ، خلعت ملابسهن وارتدين نسيجا على هيئة شباك ليكشف كل دقائق جمالهن . وتم كل شىء حسب أمر الملك . وبدأن يجدفن وسعد قلب الملك وهو يتطلع اليهن .

وحدث أن واحدة من الفتيات وهى ترفع شعرها سقطت منها حلية من حجر كريم على شكل سمكة ، وكانت بمثابة حجاب ، فحلّ على الفتاة الصمت ، وكفت عن التجديف ، وسألها الملك « أترغبين حلية بدلا من التى ضاعت ؟ » فقالت له « أفضل حليتى الأصلية عن شبيهة لها » فأمر الملك باحضار رئيس الكهنة وحكى له ما حدث فنطق رئيس الكهنة بأقوال سحرية ، وألقى الماء فى جانب البحيرة على الماء فى الجانب الآخر ، ثم التقط الحلية وأعطاها لصاحبتها ، ثم نطق تعويذة أخرى فعادت المياه إلى مجاريها ، فما كان من الملك إلا أن أكرم رئيس الكهنة بالهدايا الكثيرة .

وتدور القصة الرابعة من هذه المجموعة حول أحداث معاصرة . هنا يحكى ابن الملك لأبيه عن ساحر يعيش فى نفس الزمن ويصنع الأعاجيب . أنه رجل فى المائة والعاشرة من عمره يأكل خمسمائة رغيفا وفخذ عجل ويشرب مائة وعاء من الجعة . أنه يستطيع أن يثبت رأسا بعد فصلها عن الجسد ويستطيع أن يجعل الأسد يمشى إلى الخلف ويعرف الغرف السرية فى معبد الإله « دجحوتى » فطلب الملك من ابنه ان يحضر له هذا الساحر . ولما حضر انفجر الملك قائلا « أهذا هو الساحر ؟ كيف لم أرك من قبل ؟ » ورد الساحر قائلا « إن من يُدعى للمثول يمثل ولهذا جئت » . وقال له الملك « هل صحيح أنك تستطيع أن تثبت رأسا بعد فصلها عن الجسد » وأجاب الساحر بالايجاب . وقال الملكَ لمن حوله « أحضروا السجين الذى سننفذ فيه حكم الاعدام » . ولكن الساحر قال « لا يجوز أن أمارس سحرى هذا على إنسان . واحضروا له أوزة وفصلوا رأسها عن جسدها ووضعوا الرأس فى جانب والجسد فى جانب ، وقال الساحر تعويذته فقامت الأوزة وقامت الرأس ووصلت كل منهما إلى الأخرى وصاحت الأوزة ، ومارس سحره على طيور وحيوانات أخرى محققا نفس الأعجوبة .

وطلب منه الملك أن يدله على الطريق إلى الغرف السرية فى معبد الإله « دجحوتى » فقال له الساحر « لست انا بقادر على هذا ، وإنما الأبن الأكبر الذى ستلده أمرأة اسمها « رع ددت » وهى زوجة كاهن من كهنة رع ، وأخوته الثلاثة » .

والواقع أن كلام الساحر هنا يتضمن نبؤة عن ميلاد ملكى مشيرا إلى ملوك الأسرة الخامسة الذين سيجعلون من عبادة رع الديانة الرسمية للدولة . وهذا الجزء من الحكاية عن قصة الملوك الثلاثة وكيف أن الالهة شاركت عند مولدهم ، تشبه إلى حد كبير الاقاصيص المختلفة التى تنبىء بمولد اله أو عظيم فى الديانات أو الآداب المختلفة . وتدخل هذه النبؤة فى عداد ما يمكن أن نسميه بقصص النبؤة التى تدعو إلى دين أو مذهب او ملك ومن المفروض أن هذه النبؤة تمت أيام الأسرة الرابعة أى قبل ان يجىء ملوك الأسرة الخامسة و إلا فقدت أهميتها .

هذه نماذج من أقدم القصص المصرية وإن كانت أحداثها تدور بشكل عام أيام ملوك الأسرة الرابعة ، ومن الطبيعى انها كتبت فى فترة لاحقة ، وخاصة أن النص كتب أيام الهكسوس وربما يعود إلى أيام الأسرة الثانية عشرة .

ولعل هذا العرض السريع يسمح لنا باعطاء انطباعات موجزة .

إن القصص فى مجموعها تدور حول سطوة الساحر وقدرته على تحقيق المعجزات . وهذا ليس بغريب فى تلك الفترة المتقدمة من تاريخ البشرية ، فلم تكن المعرفة القائمة على دراسات موضوعية قد شقت طريقها المميز ، ومن هنا كانت سطوة السحرة بمثابة سطوة العلماء فى عصرنا الحديث ، فهم القادرون على تحقيق المعجزات . والشىء الهام أن هؤلاء السحرة هم فى الأساس كهنة فى المعابد المصرية ، وهذا يوضح الصلة الوثيقة بين السحر والدين فى تلك الأزمنة السحيقة ، وأن عنصر المعجزة شىء جوهرى فى الأديان المختلفة .

ولا يغيب عن بالنا المكانة المحترمة التى كان يحتلها هؤلاء السحرة فى قصور الملوك إلى درجة أن يخاطب الملك أحد السحرة قائلا « أخى ، لقد فعلت ما قلته لى وانشرح صدر الملك . . » .

ولا يملك المرء وهو يقرأ هذه الحكايات إلا أن تقفز إلى ذاكرته صور شبيهة من الأدب الشعبى فى أزمنة وبلاد أخرى . فما أقرب الصورة بين هذا الملك الحائر فى قصره الباحث عن شىء يسرى به عن نفسه وهذا السلطان الحائر شهريار الذى يدفعه أرقه إلى أن يقتل كل ليلة امرأة حتى عثر على شهر زاد . هذه الحيرة أو « القلق الملوكى » إن جاز هذا التعبير سمة قديمة قدم الملكية .

واذا انتقلنا إلى نموذج أخر من قصص المملكة الوسطى « البحار الذى غرقت سفينته » نجد نمطا جديدا يغلب عليه الطابع الاسطورى ، فالقصة تدور حول لقاء بحار بأفعى هائلة الحجم فى جزيرة نائية تتكلم وتتعامل كأنها كائن بشرى أو إله من الألهة القديمة فى صورة حيوان أو طير (٣).

وتبدأ القصة بأن تحكى عن عودة بعثة بحرية كانت فى رحلة نائية بحثا عن معادن وأحجار ثمينة ، ويبدو أن قائد البعثة لم يكن فرحا بالعودة ربما لأنه لم يحقق ما طلب منه ، وهنا يبدأ رجل أخر يسرى عن هذا القائد وينصحه بأن يتمالك نفسه ويحتفظ بهدوئه ، ويضرب له المثل بحادثة حدثت له فى رحلة بحرية سابقة . وهنا تبدأ القصة الحقيقية ، قصة هذا الرجل الآخر الذى لا يستبعد أن يكون مساعدا لهذا القائد . ويحكى أنه تولى قيادة سفينة كبيرة طولها مائة وأربعون ذراعا وعرضها حوالى أربعين ، بحارتها مائة وعشرون من أمهر بحارة مصر ، وانطلقت سفينتهم فى رحلتها حتى هبت عاصفة هوجاء أجهزت على السفينة وكل بحارتها ماعدا هذا القائد الذى

استطاع بمعجزة أن يصل إلى شاطىء جزيرة ، وهناك وجد من الخيرات الكثير : الفاكهة والخضروات ، فأكل وشبع ثم أوقد نارا وقدم قربانا للآلهة .

وبعد فترة سمع صوتا كقصف الرعد ، واهتزت الأشجار ، ثم فتح عينيه ليجد أمامه ثعبانا يتقدم نحوه طوله ثلاثون ذراعا ورأسه أكثر من ذراعين ، جسمه مغطى بالذهب وحواجبه من أحجار كريمة ، ثم فتح فمه مخاطبا البحار « من أتى بك إلى هذا المكان أيها الصغير ؟ إذا ترددت فى الأجابة سأحيلك هشاما متناثرا » .

ويقول الراوى « رغم أن الثعبان كان يتكلم فلم أسمعه ، فقد ابتلعنى فى جوفه وأخذنى إلى مقره ثم اخرجنى سالما من فمه وسألنى نفس السؤال مرة أخرى ، وأجبته هذه المرة : لقد كنت فى طريقى إلى أحد المناجم مبعوثا من قبل الملك على سفينة طولها مائة وعشرون ذراعا وعرضها اربعون ذراعا » .

وحكى الراوى عن قصة غرق السفينة وكيف نجا وحيدا ، وطمأنه الثعبان قائلا « لا تخف ، لقد وصلت إلىّ ، لقد كتب لك الله حياة جديدة ، لقد ألقاك على جزيرة « الكاء » الغنية بالخيرات . إسمع لى ، إنك ستقضى هنا اربعة شهور ثم تأتى سفينة عليها بحارة سيتعرفون عليك وستعود معهم وستموت فى قريتك » . .

ثم بدأ الثعبان يحكى له أنه الوحيد الباقى من اسرة كبيرة من الثعابين عددها خمسة وسبعون ثعبانا هبط عليهم نجم من السماء فأحرق الجميع ما عداه . ووعد الراوى الثعبان مكافأة له على كرمه أن يعود إليه مرة ثانية ومعه احسن العطور والزيوت ، فضحك الثعبان وقال له : أنت فى جزيرة أحسن العطور والزيوت ، فأنا أمير بلاد « بونت » (٤) .

وبعد أربعة شهور جاءت السفينة كما وعد الثعبان الذى ودع البحار قائلا :

ستعود إلى أولادك ، تكلم عنى كلاما طيبا » ، وأعطانى هدية من أحسن العطور والزيوت وأدوات التجميل وكل الأشياء الطيبة هناك . وانبطح البحار على بطنه مقدما له شكره ، وقال الثعبان : « ستصل بلدك بعد شهرين حيث تستعيد شبابك ثم تدفن على الوجه الذى يليق بك » .

ويحكى الراوى أنه عاد إلى مصر وقابل الملك وقدم له الهدايا التى عاد بها فشكره الملك على صنيعه وأنعم عليه برتبة أعلى .

ولكن يبدو أن كل هذه الحكايات لم تقنع قائدنا الأصلى الذى كان مهموما حزينا، فالقصة تنتهى وهو يقول « ما فائدة ان تقدم الماء لأوزة على وشك أن يذبحوها » وربما تثير هذه القصه انطباعات جديدة ، فهنا نلحظ اسلوبا مركبا فى الرواية . إنها قصة من داخل قصة من داخل قصة ، قصة القائد المهموم من داخلها قصة مساعده من داخلها قصة الثعبان . لا جدال أن هذا التدرج فى الرواية يعكس درجة أعلى من التمكن فى فن الحكاية .

بالإضافة إلى الأسلوب فالقصة تدور حول أهوال البحر وما يلاقيه البحار فى رحلاته من كائنات غريبة وربما يبرز هنا على السطح مدى التشابه بين بحارنا المصرى القديم ورحلة « أوديسيوس » عائدا إلى اليونان ولقائه مع كائنات البحر المخيفة ، أو قصص السندباد فى ألف ليلة وليلة . أنها قصة الانسان الباحث عن المعرفة من خلال المخاطرة وارتياد الصعاب . وربما ذكّرنا وصول البحار إلى الجزيرة وتعبيره عن الإحساس بالوحدة ثم محاولته أن يرتب حياته : كيف يأكل ويشرب وينام ، بقصة «روبنسون كروزو » . إنه الاحساس بالوحدة والوحشة والرغبة فى الاستمرار على قيد الحياة .

وهناك بالاضافة إلى ذلك ملامح مصرية اصيلة فى النسيج القصصى فالثعبان الذى يتكلم هو اقرب إلى إله فى قدرته من كونه كائنا محدود الامكانيات ، ويذكر ببعض الآلهة المصريين على صورة حيوانات أو طيور ، بل الأفعى كانت واحدة من اهم الآلهة المصرية على مدى التاريخ (٥).

وهنا نلحظ أيضا درجة من السعى إلى المعرفة والاكتشاف ، فالمصريون مشغولون بالبحث عن الأحجار والمعادن الثمينة ، وهم ايضا مسلحون لمثل هذه الرحلات الخطرة ، ويبدو هذا من كلمات عارضة ، فعندما يصف الراوى بحارته يقول عنهم « لقد كانت قلوبهم أقسى من قلوب الأسود سواء كانوا يتطلعون إلى السماء أو إلى الأرض ، كان فى قدرتهم أن يتنبأوا بالعاصفة قبل حدوثها وبالمطر قبل سقوطه » إنها قدرة على التنبؤ بأحوال الجو لابد أنها تعكس درجة من المعرفة بالطقس وتغيرات الجو.

وإذا انتقلنا إلى قصة أخرى من قصص المملكه الوسطى « الفلاح الفصيح »(٦)، وجدنا أنفسنا امام نمط جديد من الأدب الواقعى أن جاز هذا التعبير ، بعيد عن جو السحر والاسطورة ، فيه تصوير للواقع المر الذى يعيش فيه الفقراء ، والتسلط والتحكم الذى يمارسه اصحاب السلطة ، وهنا نجد دورا أكثر وضوحا للحوار ، فمن خلاله تتضح معالم القصة وتأخذ أبعادا مميزة ، وتنتهى القصة بتدخل الملك وإنصاف الفلاح .

أما قصة « ساء نهت » المتداولة تحت اسم « سنوحى » سأقدمها فى النهاية كنموذج لفن القصة حتى يتاح للقارىء أن يلمس بنفسه القدرة على الحكاية فى الأدب المصرى القديم .

القصة فى المملكة الحديثة :

لقد اتخذت القصة فى المملكة الحديثة اتجاهات أكثر فنية وتعددت الموضوعات التى تدور حولها فن الرواية[7] . وربما كانت قصة « الأمير الواقع تحت حكم القدر » نموذجا محيرا بعض الشىء . القصة تدور حول ملك وهب ابنا ولكن العرافات تنبأن له أن الإبن سيلقى حتفه من خلال تمساح أو أفعى أو كلب ، والقصة تدور حول محاولة الهروب من هذا المصير .

ولا يجد الملك بدا من أن يبنى لابنه قصرا على حافة الصحراء فيه الخدم والحشم وكل طيبات الأرض حتى لا يفكر الابن أن يترك هذا المكان .

ولما كبر الطفل صعد فوق سطح القصر ، وأطل فشاهد رجلا يمشى خلفه كلب ، فسأل تابعه « ما هذا الذى يمشى خلف الرجل ؟ » وقال له التابع « هذا كلب » فأبدى الأمير الصغير رغبته فى أن يحصل على شىء مماثل ، ووافق الملك على أن يستصحب الابن كلبا صغيرا .

وبعد فترة أصبح الطفل يافعا ، وسأل أباه « ما الفكرة فى اقامتى هنا ؟ طالما القدر يطاردنى فاتركنى أعش حتى تحل إرادة الله » .

وأمر الملك باعداد مركبة له ، فيها كل الأسلحة ومعه تابعه وكلبه ، واتجه الأمير نحو الصحراء الشرقية حيث مارس كل انواع الصيد ، ثم سار فى ترحاله حتى وصل إلى بلاد « نهارين »[8] . وكان لأمير « نهارين » إبنة واحدة بنى لها قصرا عاليا ، وكانت نافذة حجرتها على ارتفاع سبعين ذراعا ، وارسل إلى امراء سوريا وقال « ابنتى لن تتزوج إلا من يستطيع أن يصل إلى نافذتها » .

وجاء الأمراء من سوريا واخذوا يتدربون على الصعود ليصلوا إلى نافذة . فى ذلك

الوقت وصل الأمير المصرى فأكرموه وعرفّوه ما هم فاعلون ، ثم سألوا عن أصله فقال لهم أنه ابن قائد فرسان ماتت أمه وتزوج أبوه امرأة عذبته فهرب ، فما كان من الأمراء إلا أن احتضنوه وأكرموه .

وبعد أيام قال لهم الأمير المصرى : سأحاول ما تحاولون لعلى أنجح . وبدأ صعوده حتى وصل إلى نافذة الأميرة التى كانت فى انتظاره فقبلته ورحبت به .

ونقل الحراس الخبر إلى الملك ، ولما عرف بأصل هذا المصرى حزن كثيرا وأمر بإبعاده عن ابنته ولكن الابنة أصرت على زواجها به ، وأعلنت أنها ستمتنع عن الأكل حتى تموت إن لم يسمح لها والدها بالزواج من هذا المصرى ، فلم يجد الملك مفرا من أن يدعو الأمير المصرى إلى لقائه ، وسأله عن أصله فأصر على القصة التى حكاها للامراء السوريين . ووافق الملك تحت الحاح الابنة على تزويجه بها . وبعد أن تزوج الأمير المصرى عرف زوجته أن القدر يطارده فى صورة تمساح أو أفعى أو كلب ، فبدأت من خوفها عليه ترجوه أن يقتل كلبه المرافق ولكنه رفض فأخذت الزوجة تحرسه أثناء نومه حتى لا يصيبه مكروه .

وفى ليلة من الليالى بعد أن نام الأمير ، وكانت زوجته تعد كأسا من النبيذ وكأسا من الجعة ، ظهرت أفعى من مكمنها لتلدغ الأمير ، ولكنها ما إن شربت النبيذ والجعة حتى أصابها الدوار ، وانهالت عليها الزوجة حتى مزقتها اربا ، ثم أيقظت زوجها وعرفته بالحقيقة .

وبعد هذا الحادث بأيام خرج الأمير للنزهة ومعه كلبه حتى وصل إلى بحيرة كان يعيش فيها تمساح فى صراع دائم مع جنية بحر . وعض الكلب الأمير فألقى نفسه فى البحيرة ، فأمسك به التمساح وقال له : أنا قدرك الذى يطاردك . لقد مضت شهور

ثلاثة الآن وأنا فى صراع مع جنية البحر . سأطلق سراحك الآن على شريطة أن تأتى لنصرتى إن عاودت جنيه البحر حربها ضدى .

ولكن القصة تتوقف هنا لأن بقيتها ضائع ويصبح من المستحيل معرفة خاتمة القصة ولا نملك إلا التخمين .

إن القصة كما هو واضح تدور حول سطوة القدر . ويبدو لى أن الأدب المصرى لم يعرف هذا الموقف العبثى أمام القدر كما عبر عنه الأدب الأغريقى القديم وخاصة المسرح ، حيث الصراع بين الإنسان والقدر هو المحور الاساسى .

تذكّرنا هذه القصة المصرية بمسرحية « أوديب ملكا » لقد قتل أوديب اباه الحقيقى ، وتزوج أمه دون أن يعلم ، فهذه إرادة الألهة ، رغم كل المحاولات للهروب من هذا المصير . ولما كنا لا نملك نهاية القصة علينا أن نعرف زاوية الرؤية فى العلاقات بين القدر والإنسان . ربما تهدف القصة إلى أن القدر على هذه الصورة لا يتحقق ، خاصة وأن هناك خيوطا أولية توضح أن الأمير تغلب على القدر واقتنى كلبا وتغلب على الافعى بفضل زوجته ووصل إلى اتفاق مع التمساح على أن يطلق سراحه ، ولكننا لا نستطيع الجزم بنهاية سعيدة للقصة ، إلا إذا تصورنا ان النهاية السعيدة اقرب إلى المزاج والنفسية المصرية ، وبهذا ينتفى التأثر بفكر وارد من ثقافة اخرى وخاصة أن النص المصرى أقدم من النصوص الاغريقية .

ومن الملاحظ أيضا أن الأدوات المستخدمة فى سياق الرواية : التمساح والافعى والكلب لها مدلولاتها ومضامينها المصرية ، وربما يرجع هذا الطابع المصرى للقصة . وتتضمن القصة بجانب الشخصيات المصرية شخصيات من البلاد المجاورة ، فهى خليط من التصوير لحياة مصر وحضارات مجاورة .

أما « حكاية الأخوين » (٩) وهى من أدب المملكة الحديثة ، فهى قصة بين المنهج الواقعى والأسطورى فى نفس العمل . إنها شىء شبيه بعالم ما بين الحقيقة والحلم . تبدأ القصة بالحديث عن أخوين ، أحدهما متزوج ، يعيشان فى بيت واحد يقوم الأخ الأصغر « باتا » بمساعدة الأخ الاكبر « أنوبيس » فى كل أعمال الحقل وتربية الأغنام . وكانت زوجة « أنوبيس » تشتهى « باتا » . وفى يوم من الأيام كان الأخوان فى الحقل ، واحتاج « أنوبيس » إلى بذور فأرسل « باتا » لإحضارها ، ووجدتها الزوجة فرصة لتراوده عن نفسه وتدعوه إلى مضاجعتها ، ولكنه ثار فى وجهها ورفض بحسم ثم رفق بحالها ، ووعدها أنه سوف لا يذكر شيئا مما حدث إلى أخيه ، وانطلق إلى الحقل يستكمل عمله . وفى المساء عاد « أنوبيس » إلى بيته بعد أن ترك أخاه الصغير يستكمل العمل ويعود بالماشية ، ووجدتها الزوجة فرصة لتوقع بينه وبين أخيه . وبدلا من أن تذكر الحقيقة لطخت سمعة « باتا » واتهمته أنه حاول أن يدنس شرفها ، فما كان من الأخ الأكبر إلا أن ثار وتوعد أخاه بالقتل .

ولما حان موعد عودة « باتا » جر بقراته متجها إلى البيت ، وعندما وصل همست له البقرة الأولى أن أخاه ينتظره ومعه رمح ليقتله . وفعلت البقرة الثانية نفس الشىء ، فما كان منه إلا أن ألقى حمله وانطلق هاربا وأخوه يطارده ليقتله .

وأخذ « باتا » يجرى وهو يدعو رع أن يحميه من أخيه ، فما كان من الاله الا أن جعل طريقا مائيا مملوءا بالتماسيح يفصل بين « باتا » واخيه ، وأصبح من المستحيل أن يلحق « أنوبيس » بأخيه الصغير ونادى « باتا » على أخيه قائلا : لن أعود إليك مرة اخرى ولكن انتظر حتى الفجر لأن الاله رع سيحاكمك ويحاكمنى ليرى من هو المذنب ومن هو البرىء . والان أنا فى طريقى إلى وادى شجر الصنوبر . ولما جاء

الفجر وجد الأخوان نفسيهما فى حضرة الاله رع ووقفا على طرفى الطريق المائى. وبدأ

«باتا» يحكى حكايته وما تعرض له من اغراء الزوجة ، ثم أمسك بخنجر وقطع عضو تناسله وألقاه فى الماء فابتلعته سمكة . وحزن «أنوبيس» حزنا شديدا عندما رأى ما فعله «باتا» بنفسه وحاول أن يلقى نفسه فى الماء ولكنه خاف من التماسيح .

ولكن «باتا» طلب من أخيه أن يعود إلى بيته ويعتنى بعمله ، ولكنه سوف لا يعود معه بل سيذهب إلى وادى شجر الصنوبر ، وهناك سيعلق قلبه على أعلى زهرة فى شجر الصنوبر . واذا حدث واقتلعوا هذه الشجرة فعلى الأخ الأكبر أن يذهب إلى هناك للبحث عن قلب «باتا» ثم يضعه فى وعاء فيه ماء بارد ، وبهذا تعود الحياة مرة أخرى إلى «باتا» وقال «باتا» لأخيه : إذا أزبد فى يدك كأس خمر أو جعة فاعرف ان قلبى قد سقط من على الشجرة .

وتنطلق القصة فى محاور أخرى ، إذ يذهب «باتا» إلى وادى شجر الصنوبر حيث اقام له بيتا هناك ، ثم حدث ذات يوم أن قابل مجمع الآلهة الذين اخبروه أن «أنوبيس» قتل زوجته ، ثم أمروا بخلق زوجة أجمل من أية امرأة على وجه الأرض وبعد الزواج فاتحها بسر قلبه .

وفى يوم من الايام خرج «باتا» للصيد ، وأرادت الزوجة أن تروّح عن نفسها ، فخرجت للتريض بجانب البحر ، وحاول البحر أن يخطفها فلم يتمكن فطلب من شجرة الصفصاف أن تمسك بها ، ولكن الشجرة لم تستطع أن تقبض الا على خصلة شعر منها ، وألقتها إلى البحر الذى حملها إلى مصر ، وكانت تفوح عطرا غريبا . ووصلت إلى حيث يغسل الغسالون ملابس فرعون ، فتعطرت الملابس بهذا العطر الغريب . وبدأ فرعون يسأل عن مصدر هذا العطر ، وأرسل رجاله فى كل مكان وعادوا دون أنْ يقدموا جديدا . أما رجاله الذين ذهبوا إلى وادى شجر الصنوبر فقد

قتلهم « باتا » جميعا ما عدا واحداً تركه ليعود إلى الفرعون ويخبره بقصة هذه المرأة التى صنعتها الالهة . وأرسل الفرعون الجنود ليعودوا بها ، وأخيرا عادوا بها وأحبها الملك وأراد أن يتزوجها ولكنها أخبرته بقصة زوجها صاحب القلب المعلق فوق شجرة الصنوبر ، فأرسل الملك لقطع الشجرة ، وسقط قلب « باتا » ميتا فى نفس اللحظة .

عندئذ تناول « أنوبيس » كأسا من الجعة فأزبد الكأس ثم حاول أن يشرب كأسا من النبيذ فحدث نفس الشيء ، فارتدى ملابسه وانطلق إلى وادى شجر الصنوبر ، وأخذ يبحث عن قلب أخيه حتى وجده ثم وضعه فى وعاء فيه ماء بارد وانتظر بعض الوقت ولما حلَّ المساء ظهر « باتا » أمام أخيه . وبدأ الأخوان يتحادثان ثم أخبر «باتا» أخاه أنه سيتحول إلى ثور جميل اللون لا شبيه له ، وعلى « أنوبيس » أن يأخذه إلى قصر الملك ، وهناك ستحدث أعاجيب . وفى الفجر تحولّ « باتا » إلى ثور وجلس «أنوبيس » على ظهره حتى وصل إلى قصر الملك الذى أعجب به وأعطى أخاه ذهبا وفضه فى وزن الثور .

وبعد أيام دخل الثور إلى حيث الملكة زوجته القديمة وقال لها « أنا مازلت حيا » . وسألته عن نفسه وأخبرها أنه « باتا » عندئذ خافت الزوجة منه وأسرعت إلى الملك ، وجلست تشرب معه ، ثم طلبت منه أن يقسم أن يعطيها ما تطلب فأقسم ، فقالت له « أريد أن آكل كبد هذا الثور » . ورغم حزنه أجابها إلى طلبها . ولكن قبل أن يموت الثور انطلقت نقطتا دم ، وسقطتا عند باب الملك ما لبثتا أن تحولتا إلى شجرتين ، وكانت أعجوبة من الأعاجيب .

وفى أحد الاحتفالات جلس الملك بجانب احدى الشجرتين والملكة بجانب الثانية ، وتكلم « باتا » مع زوجته « أيتها الكاذبة » أنا « باتا » رغما عنك ، رغم كل ما فعلته ضدى » .

واغتاظت الملكة وجاءت إلى الملك فى ساعة رضى وطلبت منه أن يقطع الشجرتين ويصنع منهما أثاثا للقصر ، ونفذ الملك أمرها ، وجاء الصناع المهرة ليحولوا الخشب إلى أثاث ، وكانت الملكة واقفة ترقبهم فطارت شظية من الخشب ودخلت فمها فابتلعتها وأصبحت حاملا فى أقل من لحظة . وبعد ذلك بأيام ولدت طفلا ، وكان هناك فرح عظيم فى البلاد كلها . ومات الملك فخلفه هذا الابن على العرش لمدة ثلاثين عاما ، ثم جاء بعده الابن الأكبر للملك السابق .

وتنتهى القصة هذه النهاية السعيدة رغم كل الصراع الذى خاضه « باتا » ضد عدم الوفاء .

ولعل الغريب فى هذه القصة هو المزج الرائع بين احداث يومية وشخوص واقعية والتحول الأسطورى للاحداث والشخصيات ، ولا يبدو هناك افتعال فى هذا الانتقال ، تماما مثل التحولات المختلفة التى تعرض لها « باتا » من إنسان إلى قلب إلى ثور إلى شظية إلى طفل إلهى مرة أخرى .

ومن الأشياء الملفتة للنظر محاولة زوجة « أنوبيس » أن تغوى « باتا » ، ويذكّرنا هذا بمحاولة زوجة « فوتيفار » أن تغوى يوسف .

وتذكرنا حادثة أن تتحول الأرض إلى بحر بقصة موسى عند خروجه من مصر ومحاولة الفرعون اللحاق به فتحولت الأرض إلى بحر يفصل بين موسى والفرعون .

وأود أن أشير إلى قصة « الكذب يعمى الحقيقة » لأنها معالجة رمزية كاملة ، فالكذب والحقيقة يتجسدان رجلين ويدور بينهما صراع ينتهى بان يكشف ابن الحقيقة بهتان الكذب .

هذه نماذج مختلفة من القصص المصرى تتراوح بين البساطة والتعقيد ، بين

الواقعية والرمز والاسطورة ، بين التسلية والنقد الاجتماعى ، بين الاعتماد على السرد أو استخدام الحوار ، ولكنها تعكس لونا من التنوع فى الحياة الأدبية وخصوبة فى المعالجة.

قصة « ساء نهت »[10]:

عاشت هذه القصة طويلا على مدى التاريخ الأدبى المصرى وشغلت مكانة مرموقة بين النصوص التى كان يتبارى الطلبة فى دراستها ونسخهاوالاعتزاز بها . وقد يتساءل المرء عن السر وراء شعبية قصة « ساء نهت » . الواقع أن شخصية « ساء نهت » تتسم بالخصوبة والحركة . وربما كان هروبه من مصر راجعاً إلى أنه شارك فى مؤامرة ضد الملك الراحل ، وإن كان النص لا يؤكد هذا بوضوح ، أو الخوف من حدوث قلاقل بعد موت الملك وخاصة أن الملك مات والجيش فى حربه ضد الليبيين أو ضد المصريين الهاربين إلى ليبيا . هناك على الأقل شىء من عدم الاتساق بين «ساء نهت » والملك الجديد « سنوزرت » أو النظام الجديد . ورغم هذه البداية التى تعكس لونا من التمرد نجح « ساء نهت » فى هروبه ونجح فى أن يبنى حياة جديدة ناجحة فى بلد اجنبى . ولم يكن هذا النجاح بالشىء السهل ، فقد اقتضاه ان يخوض معركة شبيهة بمعركة داوود وجلياط فى الكتب الدينية ، معركة بين كائن بشرى ضعيف وعملاق ، وتنتهى المعركة بانتصار « ساء نهت » .

والواقع ان رواج هذه القصة وشعبيتها يعود لبراعتها فى تصوير المشاعر المصرية فى عدد من المواقف .

إن الاحساس بالغربة والحنين إلى الوطن رغم كل النجاح الذى حققه « ساء نهت» نغمة اساسية تسود العمل وتعطية النكهة المصرية الأصلية .

وارتباط الحنين والرغبة فى العودة بالرغبة فى أن يدفن الانسان فى بلده تعبير عن عمق الرباط بين المصرى وتراب بلده .

ثم هناك براعة فى تصوير المعركة بينه وبين عدوه ، ورغم أنه حاول أن يتجنب المعركة فقد فرضت عليه ، ولكن المهم اننا لا نعرف سببا معقولا يجعله يتغلب على هذا العملاق ، ولكن السرد هنا قريب من لغة الحاوى ، المعانى سريعة خاطفة لا تترك فرصة للقارىء للتفكير ، كأننا منومون ثم نكتشف أن « ساء نهت » قد انتصر . إنه لون من السرد فيه ذكاء يعكس ما يمكن أن نسميه فى أيامنا الحديثة « الفهلوة » وما أكثر ما تحويه كلمة « فهلوي » من معان .

إنه صورة لبطل ناجح ينتهى بالمصالحة مع النظام ، وتنتهى الحكاية النهاية السعيدة المريحة الهادئة . إن كل هذه الملامح فى شخصية « ساء نهت » قد أعطت لهذا العمل خصائصة المصرية المتميزة التى يسهل على كل مصرى أن يكتشفها ويتذوقها .

« السنة الثلاثون ، الشهر الثالث من الفيضان ، اليوم السابع [11] صعد إلى أفقه ، ملك الشمال والجنوب « سحتب يب رع » [12] صعد إلى السماء ، اتحد مع قرص الشمس ، وامتزج الجسد الالهى بصانعه . القصر فى صمت ، القلوب فى غم ، بوابات القصر مغلقة ، رجال البلاط : الرأس متدلية على الركبة ، وعامة الشعب فى ولولة .

فى ذلك الوقت كان الملك قد أرسل جيشه إلى « تمحى » [13] وابنه الأكبر على رأس هذا الجيش ، الاله الحلو « ساء وزرة » [14] المرسل ليضرب البلدان الغربية ويعاقب من هم بين اهل تنخو » . وهو الآن يعود حاملا معه أسرى وماشية من كل لون ونوع بلا حدود .

وأرسل اصدقاء القصر الذين على الحدود الغربية ليعلموا ابن الملك بما جرى فى القصر ، ووجده الرسل فى طريقه للعودة ، ولحقوا به وقت العشاء . ولا لحظة فقدها . الصقر طار مع رفاقه ولم يعلم جيشه ولكنه ارسل الى ابناء الملك الذين كانوا معه فى الجيش ، ونادوا على واحد هناك ، وكنت واقفا . لقد سمعت صوته وكان يتكلم ، وكنت على قرب ، فترة طويلة ، فانشطر قلبى وسابت يداى وحلت الرعشة فى جسدى ، وتحاملت على نفسى قافزا باحثا عن مكان اختبىء فيه » .

رحلة الهروب :

« وضعت نفسى بين شجرتين صغيرتين لأكون بعيدا عمن يكون ماشيا على الطريق ، ثم مشيت نحو الجنوب ولم أفكر فى العودة إلى القصر لأنى فكرت أنه قد جرت معارك لا اعتقد أنى كنت سأعيش بعدها . واجتزت مياه « معتى » القريبة من أرض شجرة الجميز ، وتوقفت عند الجزيرة « سنفرو » وقضيت النهار هناك عند حافة أرض زراعية ، وعاودت مسيرى عندما طلع النهار ثم قابلت رجلا واقفا على الطريق وحيانى فى احترام فخفت منه . ولما جاء وقت العشاء كنت قد وصلت إلى مدينة « جاو » ثم عبرت النيل فى مركب بلا مجداف ، بفضل ريح غربية ، وانتقلت إلى شرق المحاجر قريبا من منطقة « سيدة الجبل الأحمر » .

وأخذتنى ساقاى نحو الشمال ، ووصلت قلعة « سور الأمير » ، وكانت قد بنيت لصد رجال البدو وطرد سالكى طرق الرمال . انتظرت مختبئا بين الشجر خوفا من أن يرانى فى ذلك اليوم ، الحارس من فوق السور . وسرت ليلا ، ولما اضاءت الأرض ، كنت قد وصلت إلى « بتنى » وتوقفت عند جزيرة « كم ور » ولما حل بى العطش وجف ريقى ونشف حلقى قلت فى نفسى هذا طعم الموت . ولكنى رفعت قلبى

وللمست جسى . وبعد ذلك سمعت خوار أغنام ثم لمحت بدوا ، عرفنى شيخ منهم كان فى مصر ، وأعطانى ماءاً وغلى لى لبنا وسرت معه إلى رجال قبيلته ، وخيرا كان صنيعهم .

ثم أخذتنى بلد إلى بلد آخر وذهبت إلى « ببلوس » ثم إلى « قدمت » وقضيت هناك نصف سنة . وأحضرنى « أنشى بن امو » حاكم « رتنو » العليا وقال لى : ستطيب حياتك معى لأنك تفهم لغة مصر . قال هذا لأنه عرف سخصيتى وسمع عن حكمتى التى شهد بها رجال مصر الذين كانوا معه ، ثم سألنى : لماذا أتيت هنا؟ هل هاجم احد القصر ؟ عندئذ قلت له : لقد انتقل « سحتب يب رع » ملك الشمال والجنوب ولا أحد يعرف ماذا حدث بعد ذلك ، ثم قلت كذبا : لقد أتيث فى حملة عسكرية إلى « تمحى » وهناك بلغت بالخبر ، فانهد قلبى ، ولم يعد فؤادى فى جسمى بل قادنى إلى طريق الصحراء . لم يقل عنى أحد كلمة سوء ، لم يبصق على وجهى احد ، لم أسمع قولا فاحشا ، ولم يتردد اسمى على أفواه المنادين ، أنا لا اعرف ماذا أتى بى إلى هذا البلد . ما حدث كأنه إرادة الله (١٥) .

عندئذ قال لى : كيف سيكون حال هذا البلد بدون هذا الاله الطيب الذى كان الخوف منه فى كل البلاد الغريبة مثل الخوف من « سخمت » (١٦) فى سنة وباء ؟ وأجبته : أن ابنه فى الحقيقة دخل القصر ونال ميراث ابيه . ليس لهذا الاله ثان . لم يأت قبله من هو مثله ، صاحب حكمة ، رائعة اعماله ، عظيمة أوامره ، كل ذاهبة وآتية تتم وفقا لأمره . أنه قاهر البلاد الغريبة بينما أبوه داخل القصر يعرف من ابنه ما شاء أن يجرى : . . . . . (١٧) .

لقد أصبح ملكا وهو فى البيضة . وجهه متجه إلى الملك منذ مولده . . . . لقد

ولد ليضرب البدو ويهزم أهل الرمال . أكتب له ودعه يعرف اسمك لا تلق بتعويذة ضد جلالة الملك لأنه لا يكف عن عمل البر لكل بلد تخلص له .

حياة « ساء نهت » الجديدة

وقال حاكم « رتنو » العليا : أن مصر فى الحقيقة سعيدة لأنها تعرف أنه يتقدم لتبق هنا معى وسأقدم لك الخير ، وأحلنى فى وضع أفضل من وضع أولاده ثم زوجنى ابنته الكبرى وجعلنى اختار من بلاده الأرض الطيبة التى كان يملكها ، وكانت على حدود بلد آخر اسمها « ياءء » فيها التين والعنب ، تفيض بالخمر أكثر مما تفيض بالماء ، كثير عسلها ، عديد شجر زيتونها ، أشجارها تطرح كل أنواع الفواكه ، فيها القمح والشعير ، أغنامها من كل نوع لا تنتهى ، وأصبح نصيبى عظيما بفضل حبهم لى ، وجعلنى حاكما لقبيلة من خير قبائل بلده . وحصلت على خبز وخمر كل يوم ولحم مطبوخ وطيور مشوية بالإضافة إلى ما كانت تحضره كلاب الصيد وكانوا يصنعون لى طعاما كثيرا ، اللبن مع كل شىء مطبوخ .(١٨)

قضيت هناك سنوات كثيرة ، وأصبح ابنائى اقوياء ، كل واحد يدير شئون قبيلته . الرسول الذى يسير شمالا أو جنوبا الى العاصمة كان يمكث عندى ، وكنت أوقف كل الناس ، أعطيت ماءاً للعطشان وارشدت كل من ضل طريقه وأنقذت كل من نهب . وكنت أتقصى حركات البدو الذين كانوا يتحركون ويعارضون حكام البلاد ، فقد جعلنى حاكم « رتنو » قائدا لجيشه سنوات طويلة . وكل بلد تحركت ضده أعملت فيه هدمى وطردته من حقوله وآباره ، واستوليت على مواشيه وأحضرت ناسه ، واستوليت على ما عندهم ، وقتلت رجالا بذراعى ، بقوسى وخططى البارعة . لقد استحسننى الحاكم فى قلبه وأحبنى لأنه عرف شجاعتى وجعلنى على رأس أولاده عندما رأى ساعدى يقويان .

المعركة :

وجاء رجل قوى من « رتنو » وأثارنى داخل خيمتى . كان بطلا لا ثانى له . هزم كل البلد وقال أنه يريد أن يصارعنى وفكر أنه سيهزمنى وتراءى له أن يستولى على ماشيتى تحت تأثير قبيلته .

وتناقش معى الحاكم فقلت له : أنا لا اعرفه ، لم اكن أبدا زميلا له . لم أدخل خيمته . هل حدث أن فتحت بابه أو انتهكت أسواره . إنه الحسود عندما رآنى أدبر شئونك . . (١٩) .

إذا كان قلبه عازما على الحرب فليقل ما بقلبه . هل الإله يجهل ما شاء هذا الرجل . إنه يعرف الأحوال .

وقضيت الليل أشد أوتار قوسى وأطلق سهامى وأعد خنجرى وأسلحتى . وما أن اضاءت الدنيا حتى جاءت « رتنو » كلها ، نادت قبائلها ، وجمعت كل الأراضى التى حولها ، وكانت تفكر فى هذه المعركة .

وجاء هذا الرجل حيث أنا واقف فاقتربت منه . كانت كل القلوب تحترق من أجلى ، النساء والرجال يهتفون ، كل فؤاد يحس بالمرارة من أجلى . كانوا يقولون : أليس هناك رجل آخر قوى ليحاربه . ورفع درعه وبلطيته وحزمة سهامه ، وجنبّت نفسى كل سهامه ، تركتها تمر بجانبى ، الواحد بعد الآخر ، ثم صرخ وفكر ان يضربنى واقترب منى، فصوبت نحوه ، واستقر السهم فى عنقه ، فصرخ وسقط على أنفه ، أسقطته ببلطيته ، وصرخت صرخة فوق ظهره ، وهتف كل آسيوى ، وقمت بالدعاء للإله « متنو » (٢٠) بينما اتباعه كانوا يبكون عليه . أخذنى هذا الحاكم « أنشى بن أمو » بالحضن . وبعدها استوليت على أموال هذا الرجل وماشيته . لقد

فعلت به ما فكر ان يفلعه بى . لقد أخذت كل ما فى خيمته ، وجردت مخيمه مما فيه ، وأصبحت غنيا بالكنوز والماشية .

الحنين والرغبة فى العودة :

ها أنا أصبحت غنيا ، جميل بيتى ، واسع مكانى . بدأوا يذكروننى فى القصر . أيها الإله ، يامن شئت هذا الهروب ، كن شفوقا بى ، عد بى إلى القصر ، ربما تجعلنى أرى المكان الذى عاش فيه قلبى . هل هناك ما هو أعظم من أن يدفن جسدى فى الأرض التى ولدت فيها ؟ . . . (٢١) .

فليعطف على ملك مصر حتى أعيش على عطفه وأحيى سيدة البلاد المقيمة فى قصره وأسمع أمانى اطفالها . عندئذ يعود الشباب إلى جسمى ، فقد حلت بى الشيخوخة وأسرع العجز الى . عيناى ثقيلتان ، ساعداى واهنان ، ساقاى يرفضان أن يخدمانى ، قلبى ضعيف . اقتربت منى النهاية حيث يرسلوننى إلى مدينة الخلود . . . ولما وصل هذا الكلام إلى صاحب الجلالة ملك الشمال والجنوب « خپر كاء رع » (٢٢) صادق الصوت عن هذا الوضع الذى أنا فيه ، أرسل لى عطايا وهبات ملكية . لقد أدخل السرور على هذا الخادم كما لو كنت (٢٣) حاكم بلد أجنبى ، وسمعت رسائل أولاد الملك الذين معه فى القصر .

رسالة الملك :

صورة من التقرير الذى أرسل إلى هذا الخادم عن رجوعه إلى مصر : (٢٤)

هذا أمر الملك إلى « ساء نهت » فلتعلم أن هذا الأمر مبعوث لك من الملك يحيطك علما أنك جلت الأقطار الأجنبية ، خرجت من « قدمت » وذهبت إلى « رتنو »

بلد أسلمتك لبلد تحت مشورة قلبك . ماذا فعلت حتى يتصرف الانسان ضدك؟ لم تكفر حتى يؤنبك الانسان على كلماتك . لم تقل سوءا فى مجالس النبلاء حتى تفرض القيود على أقوالك . لقد استولت هذه الفكرة على قلبك انت ولم تخطر على قلب يعاديك . أما سماؤك هذه الموجودة فى القصر (٢٥) ، فهى على ما يرام تزدهر كل يوم . ويزين رأسها شارات الملك ، وأولادها فى القصر ستجمع الثروات التى يعطونها لك وتعيش من فيضهم إذا عدت إلى مصر سترى القصر الذى نشأت فيه . ستقبل الأرض عند بوابات القصر ، وستلتقى بالنبلاء . الأن بدأت شيخوختك ، وتخلت عنك القوة ، لقد تذكرت يوم أن تدفن : ستحدد لك ليلة فيها الزيوت وقماش الكفن على ايدى « تأييت » (٢٦) . ستقام لك جنازة يوم مواراتك التراب . التابوت الداخلى مغطى بطبقة من الذهب والرأس من الاحجار الكريمة ، السماء من فوقك وانت راقد فى التابوت الخارجى ، تجرك الثيران ويمشى أمامها الموسيقيون . تقدم لك رقصة « المو » (٢٧) عند قبرك . ويقدم العشاء الجنائزى وتذبح الذبائح امام لوحتك التذكارية .

ستقام عواميد مقبرتك من الحجر الجيرى كما هو الحال مع ابناء الملوك . لن تموت فى ارض غريبة . لن يرافقك الاسيويون إلى القبر . لن يضعوك فى جلد خروف (٢٨) عندما يقيمون قبرك . هذا شيء كثير على من طاف فى الأرض . فكر فى جسدك وعد .

فرحة « ساء نهت » ورده إلى الملك :

وصلنى هذا الأمر وانا فى وسط عشيرتى . وعندما قرأوه لى انبطحت على بطنى ولمست الأرض وأخذته على صدرى ثم اسرعت نحو مخيمى فرحا قائلا : كيف

يمكن أن يصنعوا هذا الصنيع لخادم تاه قلبه فى اراض بربرية . حقا ان طيبتك رائعة انت الذى أنقذتنى من الموت . ستسمح روحك أن اقضى بقية عمرى وجسمى داخل القصر .

صورة من الرد على هذا القرار : يقول الخادم « ساء نهت » سلاما ، شىء طيب ان تعرف روحك هذا الهروب الذى قام به خادمك جاهلا به ، أيها الطيب سيد الأرضين . . . (٢٩) .

ان هذا الهروب الذى قام به خادمك شىء غير مسبق لم يكن فى قلبى ، لم أخطط له ، لا أعرف ماذا أبعدنى عن هنا ، كنت كمن فى حلم ، كأن يرى ساكن الدلتا نفسه فى اسوان أو ساكن المستنقعات نفسه فى النوبة . لكنى لم أكن خائفا ، لم يكن أحد يطاردنى ، لم أسمع قولا سيئا ، لم يتردد اسمى على ألسنة مناديى المدينة ، سوى أن جسمى ارتعش واسرعت قدماى فى المسير وقادنى قلبى . لقد شاء الله هذا الهروب وجرنى إلى هذا . . (٣٠) .

العودة :

ويبدأ البحث عن هذا الخادم المتواضع . لقد سمح لى أن أقضى يوما فى « ياءء» لأنقل كل ما املك الى اولادى ، واصبح ابنى الأكبر على رأس العشيرة ، وكل شىء فى يده ، العبيد والغنم والأشجار والثمار . . وحدث بعد ذلك ان اتجه هذا الخادم جنوبا . وتوقفت عند « طرق حورس » ، وأرسل قائد فرقة الحراسة رسالة إلى القصر ليعرفهم . وسمح الملك بمجىء مسئول كفء من القصر الملكى ومعه سفن محملة بكل شىء من فيض الملك لتقديمها للاسيويين الذين رافقونى ليرشدونى إلى « طرق حورس » وسميت كل واحد باسمه ، وقام كل العاملين بواجبهم . لقد بدأت

رحلتى ورفعت الشراع وبدأ العجن وعمل الجعة حتى وصلت إلى مدينة « تشاء توى». ولما نورت الارض فى الفجر جاء من ينادينى ، عشرة رجال قادمون وعشرة ذاهبون ليقودونى إلى القصر ، ولامست جبهتى الأرض بين تماثيل ابى الهول . وكان أولاد الملك ينتظروننى عند البوابة لملاقاتى ، وسار بى النبلاء ورجال القصر الذين اخذونى إلى قاعدة الأعمدة حتى قاعة الاستقبال ، ووجدت صاحب الجلالة على عرشه الكبير فى ركن مذهب ، فارتميت على بطنى وفقدت وعيى فى حضرته ، خاطبنى هذا الإله بطريقة ودية ولكنى كنت كمن اختطفوه ليلا . هربت روحى وارتعش جسدى ولم يعد قلبى فى جسمى . لم أميز بين الحياة والموت . قال صاحب الجلالة : انظر ، لقد عدت بعد أن جبت البلاد الغريبة . لقد هدك الهروب وشارفت الشيخوخة وكبر بك السن . ليس بالمسألة الهينة أن يوارى جسدك التراب .لن يرافقك الان البرابرة حاملو الاقواس(٣١) . لا ترتكب شيئا ضد نفسك ، لا ترتكب شيئا ضد نفسك ايها الصامت انت لم تتلكم عندما نودى اسمك .

كنت خائفا من العقاب وأجبت كما يجيب الخائف : ماذا قال سيدى لى ؟ آه ، كنت اود الاجابة ولكنى لم استطع ان اعمل شيئا . إنها إرادة الله . إنه الخوف الذى كان فى جسدى تماما مثلما سبب هربى المكتوب . أنا أمامك ، الحياة لك ، فلتصنع جلالتك كما تشاء .

وسمح الملك باحضار الامراء وقال صاحب الجلالة لزوجته الملكة : انظرى « ساء نهت » يعود كأسيوى رباه العدو . ضحكت الملكة ضحكة شديدة ، وهتف الاولاد فى صوت واحد : إنه ليس هو فى الحقيقة يا سيدنا وملكتنا . قال الملك : انه هو فى الحقيقة .

(٣٢) ....

وقال صاحب الجلالة : لا مبرر للخوف . لا داعى لأن يحس بالرعب . سيكون نبيلا بين النبلاء وسيأخذ مكانه بين رجال القصر . تقدموا إلى قاعة الاستقبال . اصطحبنى ابناء الملك وسرنا حتى بوابتى القصر . لقد أعطيت بيتا ملكيا فيه الخيرات ، فيه حجرة حمام وصور مقدسة تصور الأفق وأشياء ثمينة . وملابس من الكتان الملكى وعطور من أحسن صنف ، محببة لدى الملك والامراء ، وكان كل خادم يقوم بواجبه . لقد بدأت السنون تخرج من جسمى وحلقوا ومشطوا شعرى . لقد تركت حشرات الصحراء والحيوانات الضارة وملابس سكان الرمال وارتديت الكتان الفاخر ودعكت نفسى بطيب الزيوت ونمت على سرير . لقد تركت الرمال لأصحابها وزيت الشجر لمن يتطيب به . وأعطى لى بيت به حديقة كان لسيد من النبلاء اشترك فى بنائه كثير من الحرفيين وزرعت أشجاره من جديد .

وكانوا يحضرون لى الطعام من القصر ثلاث أو أربع مرات فى اليوم ، بالاضافة إلى ما كان يقدمه لى ابناء الملك . ولم يحدث ان توقف هذا لحظة ، وبنوا لى هرما من الحجر بين الاهرامات وضع تصميمه رئيس احجار الأهرامات ، ورسم فيه كبير الرسامين ، وقام بالحفر فيه كبير المثالين ، واهتم به رؤساء العمل فى مدينة الأموات ، اهتموا بتوفير كل الأدوات التى توضع فى حجرة المقبرة وعينوا لى خداما للروح . ومنحونى إقطاعية بما فيها من حقول امام قبرى كما يفعلون مع نبلاء الدرجة الأولى ، ووضعت طبقة من الذهب على تمثالى وكان ردائى من ذهب مصفى . هذا ما أمر بعمله جلالة الملك . ولم يكن هناك رجل من عامة الشعب صنعوا معه ما صنعوه معى . وانهال علىّ التكريم الملكى حتى جاء يوم رحيلى .

بدايتها قد وصلت إلى نهايتها (٣٣) كما وجدوها مكتوبة »

لعل هذا الاستعراض السريع للقصة المصرية القديمة يرينا أن الرغبة فى الرواية

والحكاية قديمة قدم الانسان المصرى ، وأنه سلك اتجاهات مختلفة تمتد من إدخال السرور على نفس القارىء أو المستمع ، حتى النقد الاجتماعى .

والواقع ان قضية الشكل وتنوعه فى القصة المصرية تعكس مرونة فى التعبير وخصبا فى التصور إلى درجة امتزاج الحلم بالحقيقة والرمز بالواقع . وما زلنا فى حاجة إلى دراسات حديثة حول الشكل والمضمون فى القصة المصرية القديمة .

ورغم أننا حتى الآن لا نستطيع أن نزعم أننا نفهم بدقة البقايا الباقية من اللغة المصرية القديمة في اعمال قصصية الا أننا في احيان نستطيع أن نلمس ونتذوق التعبير المصرى القديم بل نسمع صداه على طول التاريخ المصرى .

مراجع وملاحظات

١ ـ سأكتفي هنا ببعض الدراسات الهامه عن القصة القديمة .

Maspero,c., 1882, Les Contes populaires de L'E'gypte ancienne, pp. V-XXV, paris.

Peet, T,E,. 1931, A Comparative Study of the literature of Egypt, palestine and Mesoptamia . London:

Possener, G., 1965, Litterature et politique dans l'E'gypte de La xiidynastie paris.

Brunner, H., 1966, Grundzuge einer Geschichte der altägyptischen Literatur, Darmstadt .

Lefebvre, G., 1982,Romans et contes e'gyptiennes de L'epoque pharaonique, pp I-XXV paris8

٢ـ Lefebvre, op. cit. pp. 70 ff.

٣ـ Lefebvre, op. pp. 29 ff.

٤ ـ بلاد « بونت » كانت تشمل الساحل الافريقى المواجه لعدن .

٥ ـ كما هو معروف تجسد كثير من الاله على صورة حيوانات ترمز إلى خصائص مميزة . وكانت تعتبر الأفعى المسماه « وأدجت » حامية الملك ، وارتبط التاج الملكى فى زخرفته بالأفعى التى تدور حوله رمزا إلى حمايتها عرش الملك وصولجانه

٦ ـ انظر القصة التالية .

٧ـ Lefebvre, op. cit. pp. 114 ff.

٨ ـ بلاد نهارين احدى المماليك القديمة فى منطقة الأوسط تشمل العراق وسوريا .

٩ـ Lefebvre, op. cit. pp. 137 ff.

١٠ ـ لقد شاع اسم سنوحى بدلا من « ساه نهت » وهذا خطأ لأننا فى العربية نستطيع أن نميز بين حرف الهاء والحاء والاسم « ساه نهت » معناة ابن شجرة الجميزة

ويمكنك ان تتبع الأصول المختلفة للنص على اوراق البردى والترجمات المختلفة فى كتاب Lefebvre ص ٣ـ٥ .

ولقد اعتمدت فى ترجمتى من الهيروغليفية على نصوص مختلفة :

Gardiner - A.H.,1916,Notes on the story of Sinuhe, paris.

Sethe,k., 1924 Ägyptische Lesestucke, pp, 3-17, Leipzg.

لقد حاولت رغم التصرف أن أقدم ترجمه تعطى روح النص المصرى القديم ومن هنا جاءت الحرفية فى أجزاء كثيره من الترجمه .

وهناك اجزاء تجنبت ترجمتها لغموض فى النص أو التكرار وقد أشرت إلى محتواها . العناوين المختلفة من عندى تسهيلا للقارىء لتتبع القصة ويهمنى فى هذا الصدد أن أشير إلى أن النص يحتوى كثيرا من الكلمات الهيروغليفية التى تشابه كلمات عربية أو عامية وقد يكون هناك خلاف بسيط فى حرف أو آخر ، ولا املك الا ان أشير إلى امثله منها دون الدخول فى تفاصيل لغويه .

غم	Gmw
خبر	ḫpr
خسف	ḫsf
بطبط (سحق ، ضرب)	ptpt
هد	3 h d
بصق	ps̬g
شاء	s3
اطقأس (تقصى)	T3si
خمه (مخموم)	ḫm
مر	mr
خر	ḫr
تاه	th

وعلاوه على الكلمات هناك تعبيرات مازالت تتردد فى لغتنا الشعبية مثلا :

وهو فى البيضه	iw m swht
مالوش تانى	n snwf

ويمكن أن تكون snw فى الأصل< sn > ومعناها أخ وهنا تنطبق تماما مع تعبيرنا الشائع : مفيش أخوه .

عشرة رايحين وعشرة جايين si mdw m iwt si mdw m smt وهذا قريب من تعبيرنا «عشرة رايحين جايين»

وتعبيرات أخرى مثل «أخذتنى بلد إلى بلد أخر» قريب من تعبيرنا الدارج بلد تشيلنى وبلد تحطنى، وتعبير «جاءت» رتنو كلها قريب من تعبيرنا جت البلد كلها .

١١ ـ طريقة التقويم المصرى حيث يحسب السنين عندما يتولى الملك الحكم ، الشهر الثالث من الفضيان إشارة إلى أن السنة المصرية كانت مقسمة إلى ثلاثة فصول : الفضيان والشتاء والصيف وكل فصل يحتوى أربعة شهور .

١٢ ـ «سحتب يب رع» هو أبو الملك «سنوزرت الاول ويعتبر مؤسس الأسرة الثانية عشر ومن المفيد أن نلاحظ أن الكلمات التى يتكون منها اسم الملك تعطى معنى فمثلا هذا الأسم يعنى الذى يهدىء قلب رع (إله الشمس) .

١٣ ـ اسماء البلاد المختلفة المذكورة فى النص يمكن تحديدها على وجه التقريب :

«تمحى» ليبيا .

«تنخو» ليبيا أيضا .

«مياه» معتى ربما المقصود بها بحيرة مريوط .

«جزيرة سنفرو» مكان فى شمال شرق الدلتا .

«جاو» ربما مكان فى شمال الدلتا .

«منطقة سيدة الجبل الأحمر» الجبل الأحمر قريبا من هليوبوليس سور الأمير» السور الذى بناه «امنحتت» الاول بالقرب من وادى «طوميلات» «تبنى» و «كم ور» منطقة البحيرات المالحه . وكانت هناك تحصينات عسكرية معروفة باسم «كم ور» .

«بيبلوس» و «قدمت» مناطق فى بلاد الشام ربما شرق سلسلة جبال لبنان .

«رتنو العليا» يراها البعض فلسطين ويراها آخرون حمص والمناطق المجاورة . «واوات حور» مكان قريب من القنطرة .

«تشاء توى» مدينه الليشت جنوب القاهرة . وللمزيد من المعلومات عن هذه الأماكن القديمة يمكنك الرجوع إلى :

Goedicke, H., 1957. The Route of Sinuhe s' Flight JEA 43, pp. 77-85 London .

Green, M. 1983. The Syrian and Libanese Topographical Data in the story of sinuhe, Chronique d'Egypte 58, Fasc, 115-116. pp. 38 ff. Brussels .

١٤ ـ ساه وزرة هو أسم الملك « سنوزرت » .

١٥ ـ النص فى هذا الجزء غامض ومن هنا جاءت التفسيرات المختلفة . عن احتمال اشتراك « ساءت نهت » فى مؤامرة ضد الملك السابق والدليل على هذا إحساسه بالخوف وعزمه على الهرب .

١٦ ـ « سخمت » إلهة رأسها رأس أسد يشاع فى أحد الأساطير ان رع أرسلها لإهلاك البشر ومن هنا يأتى ذكرها فى الكوارث والأيام الصعبة .

١٧ ـ ويستمر « ساه نهت » فى مدحه للملك « سنوزرت » وهذا يعزز افتراض ان للقصة أصلا تاريخيا وأنها كتبت ايام هذا الملك .

١٨ ـ إشاره إلى الملك « سنوزرت » .

١٩ ـ استمر يكرر نفس الفكرة فى جمل يشوبها الغموض .

٢٠ ـ الاله « منتو » اله الحرب المصرى .

٢١ – يستمر في التنويع على هذه الفكرة.

٢٢ ـ أحد أسماء الملك « سنوزرت ».

٢٣ ـ يتكلم ـ ساه نهت » عن نفسه فى صوره الغائب وصورة الحاضر .

٢٤ ـ يبدأ « ساه نهت » رسالته إلى الملك بالاشارة إلى كل الألقاب الملكية التى يصعب فهمها دون التعرض لمدلولاتها المختلفة وفضلت تجنبها حتى لا أثقل على القارىء .

٢٥ ـ اشارة إلى الملكية .

٢٦ ـ تأييت إحدى الألهات الجنائزية وهى التى كانت تنسج اكفان الموتى .

٢٧ ـ رقصة « إلمو » رقصة جنائزية تصاحب الموكب الذى يحمل الميت إلى قبره .

٢٨ ـ إشاره إلى طريقة الدفن عند الأسيويين .

٢٩ ـ هنا ذكر الالهة المختلفة التى تعضد وتساند وتحمى الملك .

٣٠ ـ يعود مرة أخرى إلى مديح الملك واستعطافه .

٣١ ـ نلمس هنا موقف التعصب والتعالى الذى يتسم به الملوك .

٣٢ ـ وهنا يحضر اولاد الملك ادواتهم ويغنون اغنية يمدحون فيها الملك ويتوسلون فى النهاية ان يعطف على « ساه نهت » ويغفر له .

٣٣ ـ المقصود هنا بداية القصة ونهايتها .

نصوص من شكوى الفلاح الفصيح
المدلول السياسي

اذ كانت قضية الديمقراطية تحتل اليوم مكانا بارزا من كفاح الشعوب العربية ، واذا كان افتقاد الديمقراطية يصاحبه هموم على حرية الانسان ، حريته فى الصراع ضد كل انواع الاستغلال ، فإن الصراع من اجل الديمقراطية هو الصراع من أجل حياة أفضل على المستوى الانساني والمستوى الاجتماعى .

ومصر بتاريخها الطويل تزخر بصراع الانسان ضد الظلم والقهر ، وان كانت الصورة العامة التى تقدم لنا عن مصر انها مصر الفراعنة . مصر الجموع المستكينة المغلوبة على أمرها ، فلابد من وقت وجهد حتى ينزاح الركام عن وجه مصر الحقيقى ، مصر التى زرعت بجانب القمحة الكلمة والموقف .

والقصة التى نقدمها الآن تعطى لمحة من صراع الانسان الكادح ضد الظلم والقهر وتزخر بإرادة عنيدة فى الوقوف ضد السلطة الباغية ، وهى تعود إلى أدب المملكة الوسطى (٢٠٠٠ق . م ـ ١٧٧٥ق . م) ، أيام ملك اسمه « نب كاء ورع » أحد ملوك الاسرة التاسعة أو العاشرة ، وان كنا لا نملك تأكيدا .

وتدور أحداثها حول فلاح أو واحاتى [١] من وادي النطرون جاء إلى احدى مدن الوادي ليبيع منتجاته من نباتات وملح وجلود حيوان . وفى طريقه إلى المدينة يقابله

رجل جشع يطمع فى الاستيلاء على حميره وما تحمل ، ويدبر خطة ليوقع هذا الفلاح فى شراكه ، فيأمر أحد اتباعه باحضار قطعة من قماش يفرشها على جسر ضيق بحيث تغطى جانبى الجسر الذى ينتهى بأرض مزروعة قمحا من جانب وماءا من الجانب الآخر . ويأتى الفلاح بحميره المحملة فيتصدى له هذا الرجل المتعسف ويهدده بالويل والثبور أن داست حميره على قطعة القماش التى تعترض كل عرض الطريق ويعده الفلاح بالطاعة ، ويبدأ مسيرته شبه المستحيلة . ولكن واحدا من حميره يملأ فمه بحزمة من القمح من على جانب الطريق ، فيثور الرجل ويجدها فرصة سانحة لينهال على الفلاح بالضرب ويجرده من كل مصادر قوته بما فيها الحمير، ويبكى الفلاح بكاءا مرا . ولكن هذا الرجل لا يسمح له حتى بالبكاء ، ويحاول الفلاح ان يسترد حاجياته ولكن عبثا ، فلم يجد بدا من ان يذهب إلى مدير المقاطعة ويشكو إليه حاله . ولما سمع المدير الشكوى الاولى أحس أنه امام انسان يملك القدرة على التعبير البليغ فأبلغ أمره إلى الملك الذى أمر المدير أن يتظاهر بعدم تحقيق شكواه ، حتى يستمر الفلاح في شكواه المفعمة بالتعبير الرائع ، وأن يدبر له في نفس الوقت مأكله ومشربه . ويتصاعد الموقف فى كل مرة يأتى هذا الفلاح ليشكو الظلم والقهر ويكشف عن عفن الحاكمين واستبدادهم ، ويستمر في شكواه حتى الشكوى التاسعة ، ثم تأتي النهاية السعيدة فينال هذا الفلاح المغلوب على أمره حقه فى حياة رغدة فى رعاية المدير وينال الطاغية جزاءه ويجرد من كل ما استولى عليه ظلما.

ورغم أن محور القصة هو القدرة على الاثارة من خلال التعبير الناقد المحكم العميق ، واختيار الكلمة التى تصل كالسهم إلى مرماها ، فإننا مازلنا أمام نص يتحدى الترجمة فى اجزاء كثيرة . وما زلنا رغم الترجمات العديدة التى تختلف فيما بينها

فى ترجمة معانى كثيرة [٢] ، نحار فى فهم فقرات كثيرة ، والاجتهادات التى قدمت لا تقنع حتى أصحابها. وإذا كان «جاردنر» Gardiner احد الرواد العظام القلائل في علم المصريات ، الذى يتسم بالعمق والثقافة والعلم قد وقف امام هذا النص حائرا معترفا بما فيه من صعاب ، فما بالنا بالمحاولات الاخرى التي تحاول بشكل أو آخر ان تلطف من حدة هذا الاحساس . يقول « جاردنر » « اني واع تماما بأوجه النقص فى محاولتى . وانى على استعداد لأضيف المزيد إلى كل تساؤلاتى التى عبرت عنها فى أماكن كثيرة فى صورة علامات استفهام . أنا متأكد إلى درجة قصوى أن هناك فقرات بكاملها لم أصل إلى معناها الحقيقى . ولكن اعتقادى البالغ الأهمية أنه حتى الفكرة الخاطئة أفضل من لا فكرة على الاطلاق ، هو دافعى إلى تقديم هذه الترجمة . ولا يمكن أن يتحقق تقدم فى الترجمة الا من خلال ان نقدم للنقاد هدفا محددا يصوبون إليه نقدهم » [٣] .

وتتسم القصة بملامح مصرية يصعب ان تخطئها عين مصرى متفهم لتراث شعبه : المرح رغم الألم ، البساطة ، التكرار الذى ينجح فى التنويع حينا ويتحول إلى رتابة حينا آخر ، الرمز فى التعبير ، الحوار الحي ، واللعب على أوتار مختلفة ، فالفلاح أحيانا يهاجم ، واحيانا يهدأ ، وأحيانا يصرخ ، وأحيانا ينصح ، وأحيانا تنزف آلامه عندما تنسد أمامه كل الطرق . إن القصة باختصار لمحة من شعب يضحك رغم آلامه أو تحت ضغط آلامه .

وحتى لا أرهق القارىء معى ، سحاول أن أركز على الفقرات التى تعطي معنى لا خلاف عليه تقريبا ، مستهدفا التبسيط الذى قد يخل بالأمانة العلمية ، ولكنه يحقق فى هذا المقام فهما لما يقال . ورغم انى استخدمت العربية الفصحى فى ترجمة

مقتطفات من هذه القصة الا أن العامية اكثر قدرة واحتواءا لروح النص وتعبيراته حتى التشابه فى بعض الكلمات [٤] .

تحكى القصة انه بعد أن حمَّل الفلاح « خون أنوب » حميره سافر جنوبا إلى إهناسيا، ووصل إلى منطقة « بير فيوفى » شمال بلد اسمها « مدينه » ، وهناك وجد رجلا واقفا على الشاطىء اسمه « دجحوتى نخت » بن « إسرى » يعمل عند مدير المقاطعة « رنسى » بن « مرو » .

وقال « دجحوتى نخت » هذا عندما رأى حمير هذا الفلاح ، وقد طمع قلبه فيها: « آه لو عندى تعويذة تيسر لى سرقة ممتلكات هذا الفلاح » . وكان بيت «دجحوتى نخت » هذا على بداية طريق ضيق لا يتعدى عرضه قطعة قماش تغطى الجزء الأسفل من الجسم ، وينتهى عند أحد الجانبين بالماء وبالقمح عند الجانب الآخر .

وقال « دجحوتى نخت » لخادمه « إذهب واحضر لي قطعة من القماش » واحضروها له على التو ، ثم قام وفرشها على الطريق ، يصل أحد طرفيها إلى الماء والطرف الآخر إلى القمح على جانبى الطريق . ثم جاء الفلاح على الطريق العام ، فقال « دجحوتى نخت » « خذ بالك يا فلاح ! هل ستدوس على ملابسى ؟ » ، فرد عليه الفلاح « سأعمل ما يرضيك ، طريقى حسن » وسار فى طريقه ولكن «دجحوتى نخت » سأله « هل ستتخذ من قمحى طريقا يا فلاح ؟ » وأجاب الفلاح « طريقى حسن ، الجسر عال وطريقى الوحيد ناحية القمح ، وأنت رغم هذا تعوق طريقى بملابسك . ألا تسمح لي إذن بالمرور على الطريق ؟ » عندئذ ملأ أحد الحمير فمه بحزمة من القمح، فقال « دجحوتى نخت » : « انتبه يا فلاح سآخذ حمارك لأنه

أكل قمحي ، سيدفع ثمن غلطته » . وقال الفلاح « طريقي حسن ولكن الانسان لا يسلم من الضرر . لقد اشتريت حماري بسبب تحمله وانت تستولي عليه لأنه ملأ فمه بحزمة من قمحك ؟ لا . اني اعرف سيد هذه المنطقة ، صاحبها « رنسي » بن «مرو» الذي يخسف كل اللصوص على هذه الارض بكاملها . هل أُسْرَق في منطقته ؟ » .

وقال « دجحوتي نخت » « هذا هو الكلام الذي يردده الناس ، فلا يذكر اسم الفقير الا لحساب سيده ، انا الذي اتكلم معك وانت لا تذكر سوى المدير » . ثم شد غصنا من شجرة أثل ، وانهال على جسمه ضربا واستولى على حميره وساقها إلى أرضه ، عندئذ بدأ هذا الفلاح يبكي بكاءا شديدا جدا من جراء العذاب الذي تعرض له ، فقال له « دجحوتي نخت » « لا ترفع صوتك يا فلاح ، انتبه ، سيكون مصيرك مقر سيد الصمت (٥) . وقال الفلاح « تضربني وتسرق حاجياتي ثم تسحب الشكوى من فمي ؟ ياإله الصمت ، رد حاجياتي حتى أكف عن الصراخ وإزعاجك . واستمر الفلاح عشرة ايام يقدم شكواه إلى « دجحوتي نخت » الذي لم يعبأ به . .

ولم يجد هذا الفلاح بدا من أن يذهب إلى اهناسيا ليقدم شكواه للمدير « رنسي » بن « مرو » ، ووجده في طريقه لمغادرة باب بيته ليركب قاربه . وقال له الفلاح « آه لو يسمح لي أفرح قلبك بحكايتي ؟ هل تسمح ان يأتي تابع من طرفك حتى يحمل مني أخبار حكايتي ؟ » . وسمح المدير « رنسي » بن « مرو » ان يرسل تابعه ليأتي بأخبار حكاية هذا الفلاح بكل ما فيها . وألقى المدير باللائمة على « دجحوتي نخت » هذا امام كل المسؤولين الذين كانوا حوله . ولكنهم قالوا له « ربما كان هذا الفلاح من أتباع « دجحوتي نخت » ولكنه ذهب إلى آخر . خذ بالك هذا ما يفعله الفلاحون عندما يذهبون إلى آخر (٦) . هل هذه المسألة تستحق معاقبة « دجحوتي نخت »

بسبب القليل من النطرون والقليل من الملح ؟ إذا أعطى أمرا أن يرد هذه الاسياء سيردها » . ولكن المدير « رنسى » بن « مرو » صمت ولم يجب على هؤلاء المسؤولين أو على الفلاح .

وبدأت شكاوى الفلاح تباعا ، والملاحظ انه بدأ هادئا متفائلا ثم ازدادت شكوكه ومخاوفه واشتد هجومه على الظلم والظالمين بعدذلك .

الشكوى الأولى :

« وجاء هذا الفلاح ليقدم شكواه للمدير « رنسى » بن « مرو » قائلا « أيها المدير، يا سيدى ، يا كبير الكبراء ، يا حاكم ما هو غير موجود وموجود . اذا نزلت إلى بحر العدالة وأبحرت والريح معك لن تعصف العاصفة بشراعك ، لن يضل قاربك الطريق ، لن يصيب قلاعك شر ، لن تتكسر عارضة الصاري ، لن تتعثر عندما تقترب من الأرض ، لن يجرفك التيار بعيدا ، لن تذوق شرور النهر ، لن ترى وجها جائعا ، سيندفع نحوك السمك ، وستصل إلى أسمن الطيور ، لأنك ابو اليتيم ، وزوج الأرملة ، وأخو المضطهدة ، وحامي من فقد أمه . اتركنى اجعل اسمك في كل الارض يسير مع كل القوانين الطيبة ، وتبقى الحاكم الخالي من الطمع ، العظيم الخالي من الحقارة ، داحر الكذب ، محقق العدالة ، الذى يأتى على صوت من يناديه . أنا أتكلم لعلك تسمع . حقق العدالة يا ممدوح ، يا ممدوح الممدوحين . خلصنى من ضيقى ، انظر ، أنا حمَّال الحمول ، جرِّبنى ، انى فى حيرة » .

الانتقال إلى الشكوى الثانية :

« قال هذا الفلاح كلامه أيام الملك « نبء كاء ورع » العادل . وذهب المدير « رنسى » بن « مرو » وقال « سيدى ، لقد وجدت واحدا من هؤلاء الفلاحين الفصحاء

. لقد سرقوا فى الحقيقة متاعه ، وجاء كما ترى ليشكو إلى . وقال الملك « اذا كنت تحب لى دوام الصحة دعه يتأخر هنا ولا تجاوب على أى شيء يقوله . إصمت حتى يستمر فى الكلام ثم احضر لنا فى صورة مكتوبة ما يقوله حتى نسمعه ، ولكن اعمل على أن تعول زوجته وأولاده ، وقدّمْ الطعام للفلاح نفسه ، دون ان يعرف أنك انت الذى تقدم له الطعام . واصبحوا يقدمون له كل يوم عشرة من الارغفة ووعائين من الجعة . وكان المدير « رنسى » بن « مرو » يعطى الطعام لصديق له وهذا يدوره يعطيه للفلاح ، وأرسل إلى حاكم وادي النطرون حتى يقدم طعاما لزوجة هذا الفلاح . . » .

الشكوى الثانية :

ومع الشكوى الثانية تبدأ لهجة الفلاح فى التغير ، ويبدأ يكيل الهجوم ومن بين ما يقوله :

« أليس من الخطأ أن ينحرف الميزان ، ان يحيد ثقل محور توازنه ، ان يتحول رجل مستقيم إلى غشاش ؟ انظر . . . ان العدالة تهرب من أمامك بعد أن طردت من مكانها . إن الحاكمين يصنعون الشر ، الكلام الصحيح انقلب على جانبه ، القضاة يخطفون ، يسرقون من الكلمة صدقها ، ويلوونها . اترك محروم النفس على الارض يتنفس ، من يجرد الناس من راحتهم يجعلهم يلهثون . ان الحاكم نهاب ، صانع العوز كان من واجبه ازالة العوز . المدينة غارقة فى فيضانها . يرتكب الجرائم من كان واجبه القضاء على الشر » .

وقال له المدير « رنسى » بن « مرو » هل ما كان معك أهم لديك من ان تتعرض لأحد أتباعي وهو يقبض عليك ؟ » .

وأجاب الفلاح « إن الذى يكيل القمح يكيل لصالحه . إن الذى يكيل لآخر

كيلا كاملا يسرق منه ما عنده . إن الذى يجب أن يحكم بالقانون يأمر بالسرقة . من إذن يعاقب الجريمة ؟ ان الذي يقضى على الفقر هو خالقه . الشريف فى معاملاته يدخل فى الانحراف ، والآخر ينال الشهرة لأنه يؤذى . أين أنت من كل هذا ؟ » تصحيح الخطأ يستغرق وقتا قصيرا بينما عمل الشر يدوم طويلا . العمل الطيب يعود إلى مكانه الذى كان فيه بالأمس . . » .

ويستمر الفلاح فى هجومه حتى يركز كل ثورته على « رنسى » بن « مرو » :

« لقد أصبح الرائى أعمى والسامع أصم والهادى ضالا . انظر ، انت قوى وقادر ، ذراعك نشط وقلبك طماع . لقد تعدتك الرحمة . كم يصبح حزينا الرجل الفقير الذى أشقيته . انك كالرسول القادم من عند الإله التمساح ، انت تفوق سيدة الوباء[7] . اذا كنت لا تملك شيئا فهي لا تملك شيئا ، لا شيء عندك ولا شيء عندها ، اذا كنت لا تعمل فهى لا تعمل . المفروض ان يكون الغنى رحيما فالعنف من سمات المجرم ، ليس النهب غريبا على من لا يملك شيئا . عندما يسرق السارق فهذا عمل سيء يقترفه الفقير ، لا أحد يلومه ، إنه يبحث عن شيء لنفسه ، أما أنت فشبعان بخبزك مخمور بجعتك ، غنى فى كل شيء . . »

وهو لا يكتفي بالهجوم على « رنسى » بن « مرو » بل ينقد بعنف كل بطانة الحاكمين :

« لا تنطق كذبا . حذر المسؤولين . القضاة سلال فاسدة ، يقتاتون على الأكاذيب ، هذا شيء خفيف على قلوبهم . يا من تعرف أحوال الناس كلها ، هل غاب عنك ما أنا فيه ، يا قاهر كل ضيق ومرض خذ بالك ، أني على الطريق أصرخ ، يا منقذ الغرقى ، انقذنى انا المنهك . . » .

الشكوى الثالثة :

ويبدأ الفلاح شكواه الثالثة متهالكا نفسه ، مقدما النصح للمدير « رنسى » بن «مرو » معتمدا على التلميح دون التصريح ، مستفيدا من الرمز وقدرته على التصوير:

« ثم جاء هذا الفلاح ليقدم شكواه للمرة الثالثة وقال : « أيها المدير ، يا سيدى ، انت رع رب السماء في صحبة رجال حاشيتك . قوت كل البشر بين يديك مثل الفيضان . انت حابى[8] الذي يجعل الحقول خضراء ، تحيى الارض الجرداء . اكبح جماح اللص . عالج أحوالى الفقير . لا تكن سيلا يكتسح شكواى فى طريقة . فكر فى اقتراب آخرتك والرغبة فى الخلود كما يقول المثل . عمل العدالة هو كالتنفس بالنسبة للأنف . إخسف من يستحق أن يخسف ولن يكون هناك مثيل لاستقامتك . هل الميزان يميل ؟ هل محور توازنه ينعطف إلى جانب ؟ هل الإله « دجحوتى »[9] ينحاز؟ لو الأمر كذلك يمكنك إذن أن تصنع الشر . كن مثل هؤلاء الثلاثة . لو مال الثلاثة مل انت أيضا . لا ترد على الخير بالشر . لا تصنع شيئا مكان الآخر . . »

ويستمر الفلاح فى ضرب الامثال واستخدام التشبيه :

« لا تنحرف ، بل وجه الدفة ، شد حبل الدفة . لا تأخذ ، ولكن تصرف ضد من يأخذ . ليس كبيرا من كان كبيرا فى شراهته . لسانك ثقل محور التوازن ، وقلبك هو الثقل [10] ، وشفتاك ذراعا الميزان ، لو أخفيت وجهك عن المعتدي من ذا الذي يخسف كل الشر ؟ . . » .

ويواصل الفلاح هجومه فيتظاهر « رنسى » بالغضب :

« وقال هذا الفلاح كلامه للمدير « رنسى » بن « مرو » امام مدخل قاعة

المحكمة، فأمر « رنسى » بن « مرو » اثنين من حراسه بضرب الفلاح بالكرابيج حتى عجوا كل جسمه . وقال هذا الفلاح « ابن « مرو » مستمر فى ضلاله ، أعمى لا يرى، أصم لا يسمع ، مشتت الفكر فلا يذكر ما يقال له . انظر ، أنت مدينة بلا حاكم ، فرقة جنود بلا قائد ، انت كأطفال لا عائل لهم ، سفينة بلا قبطان ، مجموعة من الرفاق بلا موجه . انظر ، انت رئيس يسرق ، حاكم يقبض ، مفتش كان المفروض ان يخسف النهب ولكنه اصبح أول النهابين » .

ويختم الفلاح شكواه التاسعة قائلا :

« لا تغمض عيناك عما تراه . لا تقس على من جاء يشكو لك . أنفض هذا التكاسل ، اجعل كلماتك تسمع . دافع عمن يدافع عنك . لا تسمع للكل ، اسمح لكل رجل ان ينال حقه . ليس للمتكاسل أمس ، لا صديق لمن أصم أذنيه عن صوت العدالة ، لا يوم راحة لمن كان جشعا .

عندما يكون المتهم فقيرا والفقير شاكيا ، يصبح العدو فتاكا . انظر ، انى أشكو لك وأنت لا تسمعنى ، سأذهب وأشكو إلى الاله « أنوبيس(١١)» .

وتنتهى القصة النهاية المصرية السعيدة ، ويكافأ الفلاح بحياة كريمة بجانب المدير «رنسى» بن « مرو » ويُجَازى المعتدى «دجحوتى نخت » بتجريده مما أخذه عنوة وبهتانا .

مراجع وملاحظات

* ترجم الكاتب هذه النصوص عن الهيروغليفية مباشرة .

١ ـ هناك خلاف حول كلمة « sḫty » هل تعنى فلاحا ام واحاتيا ، ارجع إلى :

Lefevre, G. 1949, Romans et contes égyptiens de l'epoque pharonique, Paris, p. 41 .

(٢) قام بنشر القصة :

Vogelesang, F., & Gardiner, A.H., 1908, Die Klagen des Bauern, literarische Textedes Mittleren Reiches, I,Berlin .

وإليك اهم الترجمات :

Vogelsang, F., 1901, Kommentar zu den Klagen des Bauern, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Aegyptens, B.VI, Leipzig.

Gardiner, A.H., 1923, <The Eloquent peasant > JEA 9, London, pp. 5-25 .

Suys, E., 1933, E'tude sur le conte du fellah plaideur, Rome.

Lefevre, G. 1949, Romans et contes égyptiens de l'epoque pharonique, Paris, pp. 41-69 .

Wilson, J.A., 1969, < The Protests of the Eloquent peasant> Ancient Near Eastern Texts, edit. y J.B, Pritchard, Prineeton, pp. 407-411.

Lichtheim M 1973, Ancient Egyptian Literature, Vol .I, PP. 69-84.

(٣) Gardiner, 1923, Ioc. cit., pp. 5,6.

(٤) هناك اكثر من وجه شبه بين المصرية القديمة والعامية . اولا ، هناك تشابه فى النطق بين الكلمات. وللتبسيط سالجأ إلى كتابة حروف كلمات اللغة المصرية القديمة بحروف أجنبية في الأساس transliteration حتى يسهل تتبعها بعض الشيء : كلمة « خسف » نستخدمها كثيرا فى العامية ، نقول مثلا « خسفت بيه الارض » وربما كان مصدرها هنا العربية الفصحى ، ولكن تبقى على أية حال علاقة الفعل « خسف » « ḫsf » فى المصرية القديمة بشبيهه فى العربية

الفصحى والعامية . ولقد حرصت على استخدام كلمة خسف مقابلا لمثيلتها فى المصرية القديمة فى ترجمتى . وقد ذكرت هذه الكلمة مرات كثيرة فى النص ، انظر على سبيل المثال سطر ١٧ .
كلمة « عج » بمعنى ضرب ، نقول مثلا « عجيته فى الضرب » وهى بالمصرية القديمة "3g" ومن الممكن ان تتلاشى الهمزة في الوسط وتقترب الكلمة من مثيلتها فى العامية المصرية ، انظر سطر ١٨٦ . ثانيا هناك تعبيرات فى العامية يصعب ترجمتها إلى الفصحى ، مثلا :

dd in shty p n - 9 (Line 2)

كلمة «pn» اسم إشارة معناها هذا وهى تأتى بعد الاسم لا قبله . يقابلها فى العامية « قال الفلاح ده» .

h3t pw irn shty pn r kmt (Line 7)

كلمة « h3 » تعنى نزل ، ويصبح المعنى فى العامية اكثر مباشرة : الفلاح ده نزل مصر . كثيرا ما نقول فى العامية « أنا نزلت مصر » اى سافرت إلى مصر .

mr n i iriit r f (Line 25) تعادلها بالعامة « العذاب اللى اتعمل فيه »

wrn wrw (line 55)

وتقابلها بالعامية « يا كبير الكبرا » هذا اللون من التفضيل شائع فى العامية اكثر منه فى العربية الفصحى مثلا « قاتل القتلا » . .

rdi k tw snw n III pn (Line 150)

ان كلمة « snw » تعنى الثانى ويمكن أن نقول بالعامية : خليك تانى التلاتة دول « أى كن لهم شبيها .

nn is ib dns shrhi (Line 209)

الترجمة الحرفية لكلمتى « isib » « خفيف القلب » والترجمة الحرفية « dns » ثقيل .
واذا ترجمنا هذه الجملة إلى العامية ، اصبح المعنى أكثر قربا للفهم : « مفيش راجل خفيف لكن فى تصرفاته ثقيل » . أن كلمة ثقيل بالعربية لا تعطى معنى الرجل المتحكم فى نفسه .
هذه بعض أمثلة سريعة لعلها توضح العلاقة الوثيقة بين المصرية القديمة والعامية بالاضافة إلى بعض أوجه الشبه فى تركيب الجملة .

(٥) المقصود مملكة الموت .

(٦) يقصد « عندما يتركون سيدا ويذهبون إلى آخر » .

(٧) من المعروف أنه كان يتبع الاله التمساح وسيدة الوباء والمقصود بها الالهة « سخمت » رسلا أقرب

إلى الأرواح الشريرة منها إلى الارواح الخيرة مهمتها نشر الفزع فى صفوف أعداء الالهة .

(٨) حابى هو إله النيل .

(٩) « دجحوتى » أحد الألهة المصريين مشهود له بالحكمة والعدل .

(١٠) الثقل أى الوزن الذى تزن مقابله الاشياء .

(١١) الاله « أنوبيس » أحد آلهة عالم الموتى . والاحتمال الاكبر ان فكرة الموت تراود هذا الفلاح بعد رحلة العذاب الطويلة مع الحاكمين ، ولهذا يريد أن يقول أنه بعد موته سيشكو هذا المدير إلى اله الموتى « انوبيس » طالما أنه لم يستطع أن ينال حقه العادل وهو على وجه الارض .

أموت أولا أموت .. هذه هى المشكلة ..

المدلول الفلسفي

خلف لنا المصريون القدامى نماذج من أدبهم في مجالات مختلفة . والنص الذي نتعرض له اليوم مسجل على بردية رقم ٣٠٢٤ المحفوظة بمتحف برلين ، مكتوب باللغة الهيراطيقية وهى صورة مبسطة من الخط الهيروغليفى. وأول من قام بترجمة هذا النص « إيرمان » Erman سنة ١٨٩٦ ، ثم تلاه بعد ذلك مجموعة كبيرة من الدارسين (١) الذين حاولا أن يضيفوا أو يستخرجوا معنى جديدا . ورغم هذا نستطيع أن نقول أن النص مازال ينتظر من يحل كثيرا من طلاسمه .

ويحكى النص قصة الصراع بين الانسان ونفسه حول قضية الحياة والموت فى صورة تبدو كأنها حوار : النفس (٢) أغلب الوقت تحبب له الحياة وتثنيه عن الموت بكل طقوسه الجنائزية التقليدية . والرجل يبدي تبرمه بالحياة ورغبته في الموت . والواقع ان ما يبدو حوارا هو في جوهره « مونولوج » ، حيث يطرح الانسان على نفسه الصراع داخله : هل يموت أو لا يموت ، هل يودِّع أم يواصل حياته . ويذكّرنا هذا المونولوج بمناجاة هاملت المشهورة : « أكون أو لا أكون هذه هى المشكلة » ، وإن كان على أرضية اجتماعية وتاريخية مختلفة .

ويختلف هذا النمط من التعبير جذريا عما يمكن أن نسميه بالأدب الرسمى أو

الشكلي ، حيث يسيطر على الكاتب التعبير عن عقيدة دينية أو سياسية ويختفى تقريبا الجانب الانسانى الحى .

ويعود النص إلى المرحلة اللاحقة لانهيار الدولة القديمة ، أي أنه يعود إلى حوالي أربعة آلاف سنة وإنه لشيء يدعو إلى الدهشة أن يستطيع الانسان في تلك الفترة السحيقة من التاريخ أن يعبر عن شكه ، وأن يناقش قضية الحياة والموت بهذه الجرأة ، أن يتخلص تماماً من الاطار العقائدى الرسمى ، وأن يطرح تساؤلاته دون خوف أو وجل . ولابد أن ينم هذا التفتح الفكري عن مناخ ثقافى وحضارى متطور، رغم أن الصورة العامة عن المرحلة الوسطى الأولى التى أعقبت انهيار الدولة القديمة توصف بأنها مرحلة تدهور وانهيار [٣] . والواقع أن هذا ليس هو النص الوحيد الذى يعبر عن جرأة في طرح افكار جديدة في أخطر قضايا الفكر المصري ألا وهي مسألة الحياة والموت ، بل هناك نصوص أخرى كـ « الفلاح الفصيح » و « تحذيرات حكيم مصري » [٤] ، تميزت بجرأة في معالجة قضايا العدالة والعلاقة بين الحاكمين والمحكومين .

وربما تكمن أهمية هذا النص في أنه يبلور اتجاهات فكرية عاشت وتردد صداها على مدى مراحل تاريخية مختلفة ، فالنفس في حوارها مع الرجل تدعوه لأن يعيش حياته وينعم بها ولا يستعجل الموت ، تدعوه لأن يتذوق طعم الوجود وأن يزهد فى العدم .

ومن الأشياء الملفتة للنظر أن الرجل يؤسس زهده فى الحياة ورغبته في الموت على تغير الأحوال الاجتماعية ، فالناس أصبحوا أشراراً . والخير اختفى من العالم ، والعدالة لم يعد لها مكان ، وهى فكرة تتردد فى تواصل غريب [٥] . إن هذه الأرضية الاجتماعية تعطي لفكرة الموت مفهوماً ملموساً وكأنه رغبة فى التمرد والاحتجاج على

حياة قاسية . وتقرّب هذا النص من كل النصوص المعاصرة له التى تنقد المظالم الاجتماعية وتدعو إلى عالم أفضل .

ولا يمكن أن نتجاهل أن هذا النص يقدم فكراً مقابلا للفكر الديني التقليدى المحافظ الذي يقوم على تقديس الطقوس الجنائزية . ان كثيراً من عبارات النص فيها استخفاف بفكرة الموت والخلود ، فرغم ما بناه مثلا أصحاب الجاه والسلطان من اهرامات تخلدهم بعد الموت ، فقد كان مصيرها الزوال ، بل إن الموت يسوّى بين الغنى والفقير فالكل مصيرهم العدم المجهول . وتمثل هذه الأفكار الوجه الآخر من الفكر المصري القديم في مسألة الحياة والموت ، انها تحد لكل أساسيات العبادة الرسميّة المصرية القديمة . إنها امتداد للصراع على أرضية فكرية . تبدو كأنها مجردة ، ولكنها تعكس كل أبعاد الصراع الاجتماعى .

وقد تعرض هذا النص لتفسيرات مختلفة من جانب الدراسين والمعلقين المختلفين . فلقد اعتقد « إيرمان » Erman أن جوهر العمل الشك في قيمة المراسيم الجنائزية . واعتبر « سويس » Suys أن محور النص هو الصراع بين الأفكار التقليدية حول المراسيم الدينية عن الحياة الآخرة والأفكار الشعبية التى يقتنعها أولئك الذين لم يكن من حقهم ممارسة هذه المراسيم . ويرى « شارف » Scharff ان الرجل وروحه يمثلان فلسفتين متعارضتين ، الرجل راغب فى الانتحار ومؤمل فى خلود مقدس ، أما روحه فتدعوه إلى الاستمتاع بالحياة واحتقار لكل الطقوس الجنائزية . ثم قدم « هرمان » A. Hermann وجهة نظر جديدة مؤداها أن فكرة الانتحار لم تخامر الرجل ، وليس لها أثر في النص ، كل المشكلة أن الرجل كان مريضا مرضا قاتلاً ، ولهذا اعتبر « هرمان » العمل خياراً بين مفهومين عن الموت . وقدم «فايل» Weill مفهومه الذي يتلخص في أن العمل ينبع من مفهومين عن الموت : الرجل الذى يبحث عن خلود دائم والروح غير المؤمنة التى تنكر تماماً الخلود . وجاء

« شبيجيل » ليقدم تفسيراً اجتماعياً للنص ، فهو يرى انه يصف انتحار قائد هبة ثورية ، وان كاتب النص هو تلميذ هذا المصلح الاجتماعى . ويميل «جاكبسون» Jacobsohn إلى التفسير نفسه فمن رأيه أن صاحب النص دفع إلى الانتحار تحت ضغط الأحوال المضطربة فى البلاد ، وأن العنصر الجديد فى هذا العمل هو إدراك أن الروح هى التى تملك تحديد مصير الانسان في العالم . ويرى « فرانتسيف » Frantsev ان هذا هو أقدم نص يكشف عن الصراع بين وجهة النظر المادية الباحثة عن اللذة فى الحياة ، والنظرة الدينية المحافظة المثالية . واعتبر « س . هرمان » S. Hermann أن الحوار فى هذا النص يهدف إلى التوفيق بين وجهات النظر التقليدية فيما يتعلق بالحياة بعد الموت والمفهومات الجديدة عن الروح ، التى ظهرت فى المرحلة اللاحقة لانهيار الدولة القديمة ، فقبل ذلك كان الاعتقاد أن الروح لا تشكل جزءاً من الانسان إلا بعد الموت ، ولكن بعد ذلك جاء الاعتقاد أن الروح تصاحب الانسان أثناء حياته على الأرض ، ومن هنا اللجوء إلى الحديث بين الانسان وروحه ، فهو ليس حيلة شعرية ، بل تعبيراً عن الروح الجديدة(٦) .

هذه بعض المحاولات للوصول إلى دلالة النص ومغزاه وأن كنا نرى أنها تفيد في إلقاء الضوء على جوانب معينة فإن الوصول إلى فهم كامل مستقر محدد المعالم للغة ولامكانيات التعبير ستسهل الاتفاق على تقييم عام للنص .

مقتطفات من النص

حتى لا أثقل على القارىء بكل الأجزاء الغامضة المبتورة ، فضلت أن أركز في الترجمة على الأجزاء الكاملة التي يسهل فهمها وتتبع أفكارها .

إن بداية النص مفقودة ، ولكن السطور الأولى تشير إلى أن الحوار بدأ بحديث النفس ثم تلاه جواب الرجل . ولقد حاولت فى الترجمة ان لا أتقيد بحرفية النص ولكن دون إخلال بالروح العامة (٧) .

« فتحت فمي لأجيب نفسي على ما قالته (٥) : هذا شيء أكثر مما أتحمله اليوم، فنفسي لا تريد أن تتبادل الرأي معي . هذا إفراط تعدى الحدود كأنها تتجاهلني . .

(١١) أنظر نفسي تضللني[٨] ، ولكني لا أستمع اليها ، تستدرجني إلى الموت قبل أن يحين الميعاد ، وتلقيني على النار لتحرقني . .

اذا استمعت نفسي البريئة لي (٤٠) واتفق قلبها معي سعدت ، لأني سأجعلها تصل إلى الغرب[٩] ، كمن هو في هرمه وهناك من يتولى العناية بمدفنه . .

كوني شغوفة يا نفسي ، يا أختي يأتي وريثي الذي يقدم القرابين ويعتني بقبري يوم مواراتي التراب ، ويعد مرقدي في مدينة الأموات .

وفتحت نفسي فمها لتجيبني على ما قلت : اذا كنت تفكر في الدفن (٥٧) فهذا إيلام للقلب ، فمعه يأتي البكاء ، ويصبح الانسان شقيا (٥٨) . إنه ينتزع الانسان من بيته ويلقى به على أرض مرتفعة [١٠] . أبدأ تصحو لترى الشمس . إن بناة الجرانيت الذين شيدوا أروقة [١١] في أهرامات متينة جيدة الصنع ، دمرت لوحاتهم التذكارية ، عندما أصبح البناة آلهة ، تماماً مثل ما حدث مع من ماتوا متهالكين (٦٤) على شاطىء النهر ، وليس هناك عائل يعتني بقبورهم . لقد تقاضى النهر ضريبته (٦٦) ، وتقاضت الشمس ضريبتها . معهم يتكلم سمك شواطىء الماء[١٢] انصت إلىّ وأسمع ، فمن المفيد أن يسمع الناس (٦٨) . سر في ركاب اليوم السعيد ، وانس مشغولية البال . . . . » .

ثم يتلو ذلك مثلان تضربهما النفس ، المثل الأول يتعلق بفلاح ينقل محصوله على القارب ، ورغم انه نجا بعد عاصفة مفاجئة فقد ماتت زوجته وأطفاله في بحيرة موبؤة بالتماسيح ، ويبدى الفلاح أسفة وحزنه على الاطفال الصغار اكثر من حزنه على

زوجته « أنا لا أبكى من أجل الأم التى لا تستطيع أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ، اني مهتم باطفالها الذين ماتوا وهم في البيضة ، الذين رأوا وجه الاله التمساح قبل أن يعيشوا ». وربما كان المعنى هنا ان الأم عاشت حياتها فالموت نهاية طبيعية بالنسبة لها ، أما الأولاد فلم يعيشوا حياتهم ومن هنا حرموا من شىء هم أحق به من غيرهم ، وربما كان المغزى هنا أن الحياة لابد أن تعاش .

والمثل الثانى اكثر صعوبة فى فهمه . رجل يطلب من زوجته وجبة صغيرة قبل العشاء ولكنها ترفض لأنها تحتفظ بالطعام لوجبة العشاء فيخرج الرجل يروّح عن نفسه ثم يعود إلى البيت . ورغم أن التفاصيل في هذه القصة محيرة ، فربما كان المقصود أنه لا يليق بالانسان أن يطلب مالا يستطيع الحصول عليه . أو ربما يكمن المغزى في أن لا يتعجل الانسان نهايته على أية صورة من الصور .

ثم يبدأ بعد ذلك حديث الرجل إلى نفسه :

« وفتحت (٨٦) فمي لأجيب نفسى على ما قالت :

انظري ! إن اسمي مكروه

انظري ! اكثر من رائحة كواسر الطير[١٣] .

في يوم صيف والسماء ساخنة

انظرى ! اسمي مكروه

انظرى ! اكثر من رائحة السمك

(٩٠) في يوم صيد والسماء ساخنة[١٤]

انظرى ! اسمي مكروه

انظرى ! اكثر من رائحة بط

اكثر من رائحة أجمة تسكنها طيور مائية

انظري ! اسمي مكروه

انظرى ! اكثر من رائحة صيادين

اكثر من شقوق المستنقعات حين يصطادون

انظرى ! اسمي مكروه

انظرى ! اكثر من رائحة التماسيح

أكثر من الجلوس على الجسور الرملية التي تكثر فيها التماسيح

انظرى ! اسمى مكروه

انظرى ! اكثر من امرأة

يقولون عنها كذبا « انها مع رجل » (١٥)

انظرى ! اسمي مكروه

انظرى ! اكثر من فتىً

يقولون عنه أنه أسلم نفسه لخصمه

انظرى ! اسمي مكروه

انظرى ! « اكثر من » (١٦) من مدينة يحكمها ملك

تغلي بالتمرد عندما يستدير بظهره (١٧)

مع من أتكلم اليوم

الاخوان شر

واصدقاء اليوم بلا حب (١٨)

مع من أتكلم اليوم

القلوب سلابّة

والكل يستولي على متاع جاره

مع من أتكلم اليوم

الوداعة انتهت

ورجل العنف حط في كل مكان

مع من أتكلم اليوم

الرجال قانعون بالشر

والطيبة مهملة في كل مكان

مع من أتكلم اليوم

بدلا من أن تثير تصرفات الرجل السيئة غضب الانسان

تدعو أفعاله الشريرة إلى الضحك

مع من أتكلم اليوم

الناس ينهبون

وكل انسان يسرق جاره(١٩)

مع من أتكلم اليوم

صانع الشر صديق صدوق

والأخ الذي تعامل معه الانسان أصبح عدوا

مع من أتكلم اليوم

لا أحد يذكر الماضي

وليس هناك الآن اهتمام بأعمالي

مع من أتكلم اليوم

الاخوان شر

والناس تتعامل مع الغرباء بحثا عن حب

مع من أتكلم اليوم

الكل يشيح بوجهه

والواحد يتطلع متسائلاً إلى أخيه(٢٠)

مع من أتكلم اليوم

القلوب نهابّة

وليس هناك قلب يمكن للانسان أن يعتمد عليه

مع من أتكلم اليوم

ليس هناك أناس عادلون

والأرض متروكة لصانعي الشر

مع من أتكلم اليوم

يفتقد المرء الصديق الوفي

ويلجأ الناس إلى إنسان مجهول يشكون له

مع من أتكلم اليوم

ليس هناك إنسان راض

ولم يعد موجوداً ذلك الانسان الذي كان الواحد يمشى معه

مع من أتكلم اليوم

أنى مثقل بالمتاعب

لافتقادى صديقاً حميماً

مع من أتكلم اليوم

الشر الذي يطوف العالم . .

لا نهاية له

الموت أمام عينى اليوم

كمن كان مريضا وشفى

كالانطلاق بعد فترة من الحبس

الموت أمام عينى اليوم

كرائحة شجرة المر

كالجلوس تحت شراع فى يوم عليل النسيم

الموت أمام عينى اليوم

كشذى زهرة اللوتس

كالاستلقاء على شاطىء أرض الثمالة

الموت أمام عينى الآن

كطريق مطروق(٢١)

كرجال عائدين إلى الوطن بعد حرب

الموت أمام عيني الآن

كالسماء وقد أصبحت صافية

كرجل (يقول) للباحث ما لم يعرفه

الموت أمام عيني الآن

كرجل يحن إلى بيته

بعد سنوات من الأسر

وقالت نفسي لي (١٤٨) : إرم الشكوك بعيدا يا رفيقي وأخي . قدم القرابين على المذبح (٢٢) ، وتمسك بالحياة كما قلت لك . فلترغبني هنا (١٥١) وتخل عن الغرب، ولا تتطلع إلى الغرب إلا عندما يذهب الجسد إلى الأرض ، اهبط بعد أن تصبح مجهداً وبعدها نعيش سوياً . . . » .

وبعدها بسطور قليلة مماثلة ينتهي هذا النص الذي يلقي الضوء على الصراع الأزلي داخل النفس الانسانية حول قضية الحياة والموت .

ومن الجدير بالذكر أن كثيراً من الأفكار التي وردت في هذا النص حول الحياة الآخرة ودلالتها ، وحول العلاقة بين الوجود والعدم ، ترددت في أعمال كثيرة أهمها الأغاني التي تعرف باسم أغاني عازفي القيثارة ، والتي تحث الانسان على أن يعيش حياته وألا يتعجل الموت ، فما وراء الموت مجهول .

وأقدم هذه الأغاني المعروفة لنا تعود إلى الدولة الوسطى ، وهي بصورة أو أخرى معاصرة في نشأتها للروح الداعية إلى الاستمتاع بالحياة والشك في حياة أخرى التي نلمسها في نص « حديث انسان مع نفسه » ونقدم هنا هذه الأغنية التي تعود إلى عهد الملك « انتيف » في بداية الدولة الوسطى أو قبلها بقليل ، لنتعرف على السمات المتشابهة :

إنه لسعيد هذا الأمير الطيب

الموت قدر شفوق

جيل يمر

وجيل يبقى

منذ أيام الاسلاف

الآلهة الذين كانوا فى الماضى مستريحون فى قبورهم

النبلاء المباركون مدفونون أيضا في قبورهم

ولكن بناة القبور

ضاعت مع الزمن أماكنهم

ماذا بقى بعدهم

لقد سمعت كلمات « أمحوتب » و « حارديدف » (١)

الذين تنشد أقوالهم بالكامل

أين مثواهم ؟

لقد تساقطت جدرانهم

وضاع مأواهم

لا شىء يأتي من هناك

ليخبرنا بأحوالهم

---

(١) الحكيمان الشهيران اللذان ينتميان إلى المملكة القديمة وقد رفعهما المصريون إلى مرتبة الآلهة .

ليخبرنا بما يحتاجونه

ليهدىء قلوبنا

حتى نذهب إلى حيث ذهبوا

من هنا افرح في قلبك

النسيان يفيدك

إمش وراء قلبك طالما أنت حي

ضع المر على رأسك

ارتد الكتان الناعم

طيب نفسك بالزيوت التى هي للآلهة

استجمع أفراحك

إمش في طريق قلبك وسعادتك

إصنع على الأرض الأشياء التي يحبها قلبك

وعندما يأتيك يوم النحيب

فصاحب القلب المجهد (٢) لا يسمع نحيبهم

ولا ينقذ البكاء الانسان من الحفرة

إفرح . . .

---

(٢) المقصود هنا هو الاله « اوزيريس » .

إرجع إلى :

Lichteim, M., 1973, Ancient Egyptian Literature, pp. 196-197, London.

لا تتعب من الفرح . .

انتبه ، لا أحداً مسموح له أن يصحب متاعه معه

انتبه ، لا أحداً يذهب ويعود مرة أخرى » .

مراجع وملاحظات

(١) Wiliams, R.J., 1962, < Refections on the Lebensmüde > , JEA 48 , pp.49 - 56, London .

Barta, W., 1969, Das Gesprach eines Mannes mit seinem Ba (MÄS 18), pp. 126 - 128, Berlin .

ثم الدارسة الحديثة التى قدمها Goedicke

Goedicke, H., 1970, The Report about the Dispute of A Man with his Ba, Battimore and London .

(٢) إحدى الكلمات المستخدمة بيتعبير عن النفس أو الروح فى اللغة المصرية القديمة هى كلمة «باء» المستخدمة فى هذا النص . ومن الصعب تقديم تعريف محدد متفق عليه لمدلول « الباء » ، خاصة وأن المفهومات الدينية يعتريها التغيير وفقا لتغير الظروف ، ففى البداية اقتصر استخدام كلمة « الباء » على الملك ، ثم امتد استخدامها حتى شمل عامة الناس باعتبارها كائنا يحفظ طاقة الموتى ، فهى لا توجد أو تمارس عملها إلا بعد الموت ، وتتخذ شكل طائر .

ولكن من خلال هذا النص نستطيع أن نستكشف ان «الباء» تعني النفس الانسانية اثناء وجود الانسان على الأرض ، وتعنى تجسيده بعد الموت . وقد اخترت فى ترجمتى كلمة « نفس » لأنها أقرب إلى المعنيين .

(٣) ارجع إلى مقال « محاولة لفهم تاريخنا السياسى والاجتماعى القديم » : « فكر » ، العدد الخامس مارس سنة ١٩٨٥ .

(٤) فيما يتعلق بقصة « الفلاح الفصيح » ارجع إلى مقال « ما عدمت مصر صوتا يحتج » : « فكر » ، العدد الثالث سنة ١٩٨٤ ، وفيما يتعلق بموضوع « تحذيرات حكيم مصرى » ، ارجع إلى « فكر » العدد الخامس ، المقال الذى سبق ذكره .

(٥) يزخر أدبنا بنماذج كثيرة تصور هذه الظاهرة ، كيف اصبح الاشرار سادة ، وكيف ضاعت العدالة. تأمل على سبيل المثال النموذج الذى قدمه أحمد رشدى صالح فى كتابه «الأدب الشعبى» الطبعة الثالثة سنة ١٩٧١ ، ص ٩٦ :

« سبع الفلا دخل الغاب وحمل الهم
والفار بنى له جنينه وردها ينشم
والعم عملوه بداية والبداية عم
تأخر ولاد السبوع وتقدم ولاد الكلب تحكم
دا الكلب لما حكم قال له : الأسد يا عم »

(٦) Wiliams, R.J., 1962, op. cit, pp. 49 -56 .

(٧) الأرقام بين السطور هى أرقام النص الهيروغليفى لمن يريد الرجوع إلى النص الهيراطيقى أو الهيروغليفى .

ولمن يريد أن يلم بشكل سريع بالخلافات بين الترجمات المختلفة عليه أن يرجع إلى : Goedicke, H., 1970, op. cit.

(٨) أقدم هنا بعض أمثلة محدودة على الخلافات فى الترجمة ويمكن تتبعها فى الكتاب سابق الذكر يترجم Faulkner كلمة« < thi > » يضلل » ويترجمها Scharff وآخرون « يهاجم » ويترجمها Goedicke «يعصى» .

(٩) يقدم Goedicke ترجمة مختلفة للجزء الأول معتمداً على قراءة مختلفة للنص : « إذا استمعت روحى لى ، تلك الرفيقة المهملة » .

المقصود « بالغرب » عالم الموت

(١٠) معتمدا على فهم آخر للعلاقة النحوية بين الكلمات يقدم Goedicke ترجمة مختلفة : « ينتزع الانسان من بيته المهجور على الأرض المرتفعة » .

(١١) وفقا لاختلاف فى قراءة كلمة < shw >أو < Kn > قدم Erman وآخرون « أروقة » واعتبرها Goedicke فعلا بمعنى « أتم » وجاءت ترجمته : « شيدوا وأتموا الأهرام . . »

(١٢) Sharff وآخرون من بينهمGoedicke يقدمون ترجمة أخرى : « ويخبرهم السمك بحدود الماء »

(١٣) يختلف المترجمون بين « كواسر الطير » و « براز الطير المتساقط »

(١٤) يقدمGoedicke ترجمة مختلفة « أكثر من الحصول على سمك ميت » معارضا أغلب الترجمات .

(١٥) المقصود طبعا « مع رجل آخر » غير زوجها .

(١٦) الاقواس [ ] تعبر عن أن الكلمات داخلها مضافة فى الترجمة .

(١٧) بناءاً على تفسير نحوى يقدم Goedicke ترجمة اخرى: «... اكثر من شاطىء يعيش فيه تمساح ملعون سيء ، ظهره مكشوف ».

(١٨) يقدم Goedicke ترجمة أخرى « ومن بين أصدقاء اليوم لا يوجد إنسان مرغوب فيه »

(١٩) يقدم Goedicke ترجمة مغايرة : « طالما هناك معاصي فكل إنسان يخاف خصمة « القانوني » .

(٢٠) من فهم مختلف لمعاني الكلمات وتركيب الجمل يصل Goedicke إلى الترجمة التالية :

« لما كانت الآراء قد أصبحت بالية

فلكل إنسان وجهة نظر متدنية عن وجهة نظر إخوته »

(٢١) تختلف هنا ترجمة Goedicke : « كطريق غسلته الأمطار »

(٢٢) وهنا أيضاً : « وأنت مستمر على اللهب » .

الشعر

لمحة عن الشعر

لاجدال فى أن مصر سلكت طريقها الخاص فى التعبير الشعرى ، فهى لم تعرف الملاحم كما عرفتها اليونان بل جاء الشعر تعبيرا عن قضايا شغلت المصرى القديم ربما بشكل متميز عن شعوب وحضارات أخرى . ولما كانت قضية الموت والحياة هى أحد محاور التفكير المصرى القديم ، فقد جاء الشعر تعبيرا عن الأحاسيس والمشاعر التى تثيرها هذه القضية ، ولهذا كانت نصوص الأهرام وما تحتويه من أشكال مختلفة من التعبير الشعرى بداية على هذه الطريق .

ولكن المصريين القدماء لم تشغلهم قضية الموت فحسب بل كتبوا فى موضوعات اخرى ، كتبوا فى الحب ، وغنوا أثناء العمل ، وفى احتفالاتهم الفرحة والحزينة ، وابتهلوا ومجدوا آلهتهم شعراً . لقد جاءت أشعارهم تعبيرا عن الجوانب المختلفة من حياتهم[1]. وربما يتبادر إلى الذهن سؤال : كيف نميز بين شعرهم ونثرهم ؟ كيف نحدد أن هذا النص شعر أو نثر ؟ وهذه مسألة ليست بسيطة ، لأننا عرفنا اللغة المصرية القديمة من خلال الحروف الساكنة أكثر مما عرفناها من خلال الحروف المتحركة . ومن هنا يصعب أن نصل إلى نطق مؤكد للكلمة ، وتصبح مقاطع الكلمة مجالا للتخمين ، وفى أحسن الحالات للمقارنة مع النطق القبطى ، لأن كلمات كثيرة من القبطية تعود إلى المصرية القديمة ، وفى القبطية نظام كامل من الحروف المتحركة والساكنة .

ولما كان من الصعب الاعتماد على النطق لتحسس موسيقى الكلمات والأوزان الشعرية ، فقد ظهرت آراء كثيرة تناقش هذا الموضوع لتحديد ما هو شعر وما هو نثر[٢] . ولعل « فشت » Fecht هو أكثر علماء المصريات تعرضا لهذا الموضوع ، وهو يرى علاقة ثابتة بين المعنى والموسيقى الشعرية ، فهناك كلمات مفردة أو مجموعة من الكلمات تحمل تركيزا خاصا كالأفعال والأسماء والمفعول المباشر ، ويمكن اعتبارها لهذا السبب ذات دلالة موسيقية خاصة . ولكن هذا الرأى يمكن أن يقودنا إلى اعتبار كل الكلمات المصرية القديمة لونا من الشعر ، ولهذا تعرضت آراء هذا الكاتب للنقد. لا جدال فى أن قضية الموسيقى والأوزان فى الشعر المصرى القديم مسألة صعبة ، ولكن هناك بعض التفاصيل المصرية تجعلنا نحس لونا من الفارق بين الحديث السردى الواقعى واللغة الشعرية التى تعمد إلى التلوين والتنغيم فى المعنى واستخدام أكثر للتشبيه والمحسنات الأدبية .

ونلحظ أيضا فى كتابة بعض أنماط الشعر ملامح خاصة مميزة ، فمثلا فى قصائد الحب المستمدة من بردية « تشتر بتى » Chester Batty نجد أن كل قصيدة تبدأ بكلمة « حوت » ويمكن ترجمتها بكلمة بيت بمعنى البيت الأول والبيت الثانى وهكذا ، وكلمة بيت هنا تعنى القصيدة كلها لا بيتا منها .

ونلحظ أيضا دوائر حمراء ، من المرجّح أنها تستخدم لتحديد نهاية البيت الشعرى . فضلا عن أن القصيدة تبدأ وتنتهى بنفس الكلمة ، فمثلا لو بدأت القصيدة بكلمة « أختى » انتهت بنفس الكلمة .

ولما كنت لا أطمع فى أن أعطى أكثر من فكرة سريعة عن الشعر المصرى القديم الذى تعود بداياته الاولى إلى حوالى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد ، فسوف أركز فى عرضى على أنماط معينة كأشعار الحب والشعر الدينى وأغانى التأمل فى مدلول

الحياة، تلك الأغانى التى عرفت باسم « أغانى عازف القيثارة » ، ثم آغانى العمل .
أما الشعر الجنائزى فأفضل معالجته بصورة مستقلة .

الحب فى الشعر المصرى القديم :

قد يبدو للوهلة الاولى أن المصريين القدماء ، لكثرة ما شغلوا بالموت ، عزفوا عن الحياة ، ولكن أشعارهم القليلة المتبقية فى هذا المجال تعطينا لمحة عن معايشة الحب ومعاناة الحبيب مع رقة فى التعبير . وهذه بعض القصائد مأخوذة عن بردية « تشستر بتى »[٣] . إن الترجمة هنا لا تعدو عن كونها ترجمة حرة تقوم على تتبع النص المصرى القديم مع الأخذ فى الاعتبار الترجمات المختلفة ، والواقع أن صعوبات الشعر تفوق كثيرا صعوبات النصوص النثرية .

القصيدة الأولى :

أخت[٤] لا مثيل لها ، فريدة	ذراعها أروع من الذهب .
أكمل من كل البشر .	أصابعها كزهر اللوتس .
تأمل : كالنجمة المعبودة تصعد .	ردفاها متدليان ، خصرها نحيل .
فى بداية عام جديد .	سيقانها تكشف عن جمالها .
فى تألقها تفوق الكل ، بشرتها متوهجة .	مشيتها حلوة عندما تخطو على الارض .
جميلة عيونها ، ترى ما حولها .	استولت على قلبى لما احتضنتنى .
حلوة شفتاها ، تتكلم .	تلوى عنق الرجال .
ولا كلمة واحدة أكثر من اللازم .	مبهورين برؤيتها .
عنقها طويل ، حلمتها تبرق .	سعيد من يحتضنها .

شعرها ياقوتى . كأنه فتى الفتيان مفعم بالرغبة .

القصيدة الثانية :

على صوت الأخ يتألم قلبى
يعترينى المرض
هو جار بيت أمى
ولا أستطيع الذهاب إليه
. . . .
يضطرب قلبى عندما يذكرونه
فقد استولى علىّ حبه
تأمل : إنه بلا قلب
وأنا مثله

ما عرف رغبتى أن احتضنه .
وإلا كان أرسل لأمى
أنا مكتوبة لك يا أخى
كتبتنى لك الذهبية (٥) بين النساء
تعال حتى أرى جمالك
ويفرح بك أبى وأمى
وكل الناس مرة واحدة
بك يفرحون يا أخى
. . . .

القصيدة الثالثة :

إقترب قريبا من بيته
ورأيتُ بابه مفتوحا
أخى واقف بجانب أمه
مع إخوته وأخواته
أستولى حبه على قلوب أهل الأرض

لدخلت عندئذ فى الوقت المناسب
أيتها الذهبية حطيها فى قلبها
حتى أسرع إلى الأخ
وأقبله أمام أقرانه
ولا أبكى خوفا من أحد

فتى رائع لا مثيل له
أخ في أخلاقه فاضل
رآني وأنا أمر
كنت أنا وحدي الفرحانة
كم كان قلبي بالسرور مغتبطا
فقد رآني أخي
آه لو عرفت أمك ما في قلبي

بل أفرح لأنهم يعرفون
أنك تعرفني
سأقيم مهرجانا من أجل آلهتي
قلبي يرغب في الانطلاق
حتى يراني أخي بالليل
كم يكون الإنسان سعيدا عند مروره

القصيدة الرابعة

سبعة أيام منذ البارحة لم أر الأخت
تسلل المرض لي
كل أعضائي أصبحت ثقيلة
نسيت جسمي ، جسمي أنا
ما أقوله هو ما يعطيني الحياة
اسمها ينتشلني
رسلها عندما يجيئون ويذهبون ،
هذا ما يمنحني الحياة .
الأخت أحسن من كل الأدوية

لو جاء كبار الأطباء إلي
ما فرح قلبي بدوائهم
أما السحرة فلا طريق إليهم
لا أحد يعرف مرضي
شفائي في مجيئها من بعيد
أراها أصح
تفتح عينيها لي يصبح جسدي قويا
تكلمني أصير فتيا
أضمها ينقشع الشر بعيدا عني

أهم من كل كتب السحر (٦) لكنها تركتنى سبعة أيام .

. . . .

ويهمنى أن أشير إلى التقارب بين الشعر المصرى القديم وأدبنا الشعبى فى الصورة والإحساس . ولعل المقاييس الجمالية للفتاة الحلوة فى القصيدة الأولى لا تبدو غريبة علينا ، العنق ، الثديان ، الشعر ، الذراع ، والأصابع . . . ولعل معاناة الحبيبة فى القصيدة الثانية وما فعل بها الحب شىء مألوف فى أشعارنا الشعبية ، والعلاقة بين البنت وأمها ، فهى القريبة إليها فى مثل هذه اللحظات ، هى أيضا تقليد مألوف فى أدبنا الشعبى .

وفى القصيدة الثالثة نجد التداعى بين الحبيب والبنت والباب والأم ، وهى نغمات شائعة فى أغانينا الشعبية أو ما ينحو منحاها ، كما فى أغنية : « يامة القمر على الباب» . وفى القصيدة الرابعة تلوينات كثيرة تقفز إلى ذاكرتنا عندما نقرأ كلمات مثل رقم سبعة ، مرض الحب ، الأطباء المعالجين ، السحرة وقدراتهم ، الحب وسحره عندما يلتقى الحبيبان ، كل هذه الأفكار مازالت تتردد فى أغانينا الشعبية ، ونحس أنها امتداد طبيعى لما كان يعيشه ويعانيه المصريون القدماء .

بل إن الأوصاف التى نطلقها على الحبيبة : ثدياها كالرمان وخدودها كالتفاح ، تعود بنا إلى الوراء آلاف السنين ، فهذه قصيدة تقارن فيها شجرة الرمان بين ثمرتها والحبيبة ، تقول (٧) :

ثمرتى مثل فمها ، مذاقها بنفس الدرجة

حباتى مثل أسنانها

شكلى مثل ثدييها

. . . .

ومرة أخرى المقارنة بين الشعر الأسود والليل [٨] :

الحلوة ، الحلوة فى الحب

الحلوة ، الحلوة فى الحب في عيون الملك

الحلوة ، الحلوة فى الحب في عيون الرجال

سيدة آلهات الحب في عيون النساء

إبنة ملك ، حلوة ، فى الحب

أجمل النساء ، فتاة لم ير مثلها الانسان

شعرها أسود من سواد الليل .

الشعر الدينى :

لقد تغنى المصريون القدامى بآلهتهم وعبروا عن مشاعر الحب والامتنان والتعبد لهم ، وسأعرض هنا لفقرات من نشيد « آتون » الذى يجسد أفكار الثورة الدينية التى تمت أيام اخناتون عندما أصبح قرص الشمس أو الشمس الإله الوحيد فى الديانة المصرية[٩] :

فى كمال تشرق فى أفق السماء

آتون الحى الذى بدأت (به) الحياة

عندما تشرق فى الأفق الشرقى

من كمالك تمتلىء البلاد كلها

. . . .

أنت بعيد ورغم هذا فأشعتك فوق الأرض

أنت على وجوههم ولكن لا يعرفون عندما ترحل

عندما تستريح فى الأفق الغربى

تصبح البلاد ظلاما كأنها فى موات

ينام الناس فى مخادعهم ، رؤوسهم مغطاة

لا ترى العين أختها

لو سرق من تحت رؤوسهم كل ما يمتلكون

ما أحسوا

إنه الوقت الذى يخرج فيه الأسد من عرينه والأفعى تلدغ

فالظلام غطاء

الأرض فى صمت فصانعها

يستكين فى أفقه

لكن عندما يطلع النهار تشرق فى الأفق

تسطع كآتون أثناء النهار

تطرد الظلام ، تطلق أشعتك

تصبح الأرضان (١٠) فى مهرجان

فى يقظة وحركة

. . . .

الأغنام راضية بما ترعى

الأشجار والنباتات تنمو

الطيور على أعشاشها تطير

أجنحتها مفرودة تسبح (ب) روحك

الماعز تقفز على أقدامها

كل ما يطير و يصعد

يحيا عندما تنهض من أجلهم

القوارب تبحر شمالا وجنوبا

فكل طريق مفتوح عند صعودك

تقفز الأسماك فى النهر أمام وجهك

عندما تسطع أشعتك فى البحر .

لقد وضعت البذرة فى المرأة

وجعلت للرجل نطفة

من يطعم الطفل فى رحم أمه

من يهدئه ويضع نهاية لصراخه

أنت الغذاء فى الرحم

تهب التنفس وتطعم كل من جاء إلى الوجود

وعندما ينزل من الرحم ليتنفس

يوم أن يولد

تفتح فمه تعطيه ما يحتاج

ما أكثر ما صنعت

رغم أن صنائعك لا ترى

أيها الإله الواحد لا شريك لك

لقد خلقت الأرض كما أردت

عندما كنت وحدك قبل

البشر والأغنام والماعز

وكل كائنات الأرض التى تمشى على أقدامها

وكل كائنات الهواء التى تطير بأجنحتها .

أغانى عازف القيثارة :

أغانى عازف القيثارة[11] لون من الشعر يدور حول قضية الحياة والموت . إن أغلب المادة التى اعتمدنا عليها مستمد من رسوم جنائزية فى المقابر تصور الميت وبجانبه عازف القيثارة يعزف على قيثارته ، وفى أغلب الاحوال نجد الأغنية . والشىء الملاحظ أنه فى أغلب الرسوم يصور عازف القيثارة على أنه ضرير ، ولعل هذا

يذكرنا بمن يقرأون آيات من القرآن بين مقابر الأموات فى حياتنا الحديثة ، ولقد ثار جدل طويل (١٢) حول طبيعة هذه الأغانى : هل هى تعبير عن اتجاه الحادى ، أم هى تعبير عن منحى جنائزى ، أم هى خليط من اتجاهات مختلفة ؟ والواقع أننا نستطيع أن نميز بين أغان تدعو إلى المرح مع التذكرة بالموت ، وأغانى جنائزية تعود إلى أصول دنيوية ، وأغان لها منحى إلحادى ، وبكائيات جنائزية مبعثها الشك .

إن هذا التباين . يشككنا فى الإطار الدينى البحت لهذه الأغانى ، إذ أنها تعكس نمطا من التفكير لا يتسم بالجمود أو الثبات أو التشبث بقيم دينية ، بل هو نمط يتسع لاتجاهات مختلفة : فيها التشكيك فى الحياة الآخرة ، فيها الدعوة إلى الاستمتاع بالحياة قدر المستطاع ، فيها الحزن لما سيأتى أو الفرح للحظة الحاضرة . إن هذا التباين يدعونى إلى اعتبار أغانى عازفى القيثارة رغم المسحة الدينية لونا من الأدب الشعبى الصاعد المتميز عن الأدب الرسمى والأدب الدينى ، له مقوماته الخاصة . وليس أدل على ذلك من أن شخصية المغنى شخصية بعيدة عن الإطار الدينى ، شخصية شعبية أقرب إلى الراوى فى الأدب الشفاهى .

ولعل من السهل تلمس التباين فى مضمون هذه الأغانى من استعراض بعض النماذج :

الأجساد تتلاشى منذ أيام الاله

أجيال جديدة تحل محلها

« رع » يطلع فى الفجر

« آتون » (١٣) يذهب ليستريح فى الجبل الغربى .

يلد الرجال

تحمل النساء

كل أنف تستنشق الهواء

يأتي الفجر ، وأولادهم ذهبوا إلى مقابرهم

فلتفرح أيها الاب المقدس

هنا نلحظ الاستخفاف بالموت ، وآن كل شيء إلى زوال ، بينما فى أغنية أخرى نرى تمجيد الموت واعتباره حقيقة لا مفر منها :

لقد سمعت هذه الأغاني فى مقابر القدماء

تحكى وتمجد الدنيا

تحط من شأن الآخرة

كل سلالتنا تستريح هناك منذ أقدم الايام

كل من سيولدون ملايين بعد ملايين

يأتون إلى هنا كلهم .

بل نرى فى قصيدة أخرى التركيز على الطقوس الدينية وأهميتها بالنسبة للميت :

أيها الأب المقدس ، روحك تتقدم

تابوتك يسير

« أنوبيس » (١٤) يضع يديه عليك

الأختان (١٥) تحتضانك .

من هنا يمكن القول إن أبرز ما يميز أغاني عازفي القيثارة أنها لون من الأدب الشعبي حول قضية الموت والحياة .

أغاني العمل :

ليس من الغريب أن تكون الأغنية عاملا مخففا من العمل ومتاعبه ، وأن يكون إيقاعها عنصر تشجيع للعامل على أن يستمر في بذل الجهد . ولكن الشيء المؤسف أننا لا نملك عن الحياة الشعبية في مصر القديمة وآدابها إلا القليل ، فلقد ضاع مع الزمن الكثير ، والقليل المتبقى ليس إلا مفاتيح لأغاني عمل شعبية لا تعطى إلا إشارات سريعة (١٦) .

ولقد كانت رسوم المقابر التي تصور الحياة بمظاهرها المختلفة من زراعة وصناعة هي المادة الأصلية التي لفتت نظر العلماء إلى هذا الجانب من الحياة المصرية . إن مناظر بذر الحبوب والحصاد والرعي وعصر العنب والصيد وحمل المحاصيل تصاحبها كلمات أو جمل يظن أنها بدايات لأغاني عمل . قد تكون الفكرة مقبولة ولكن إثباتها شيء صعب ، لأن الكلمات القليلة أو الجمل القليلة التي تصاحب بعض المناظر قد تكون مجرد تعليق أو وصف لما يجرى . ولكن في بعض الحالات قد تحمل الجمل المصاحبة على الاعتقاد بأننا أمام أغنية أو على الأقل جزء منها .

ومن البقايا الباقية كلمات أغنية للرعاة (١٧) :

أيها الراعي من الغرب أين المحبوب

أيها الغرب أين الراعي ، الراعي من الغرب

الراعي في الماء تحت السمك

يتكلم مع الأسماك .

. . . .

ومن كلمات أغنية من أغانى الحصاد[١٨]:

ادرسوا ادرسوا يا أبقار

ادرسوا ادرسوا

التبن طعامكم

والقمح لأسيادكم

لا تجهدوا قلوبكم

فالدنيا حلوة ولطيفة

ومن كلمات أغنية الحمالين الذين يحملون القمح فوق المراكب[١٩] :

هل كتب علينا أن نحمل طيلة اليوم الشعير والقمح الأبيض .

لقد امتلأت الشون[٢٠]وفاضت

وتكوم الحصاد أمام أبوابكم

المراكب محملة ومشحونة

والقمح فاض هنا وهناك

وما زالوا رغم هذا يسوقوننا

هل قلوبنا من حديد ؟

هذه بعض نماذج قد تكون مبتورة ولكنها على أية حال تعكس قدم أغانى العمل

فى مصر ، وربما لو كانت المادة متكاملة بعض الشيء لسمحت لنا بمقارنتها بالتراث الشعبى فى هذا المجال .

ومن الأشياء التى تدعو إلى الملاحظة أن أغلب أغانيهم وخاصة أغانى العمل يتقاسم كلماتها مغن وكورس ، وتدور على صورة حوار ، وهذا ليس غريبا عن أغانى العمل فى تراثنا الشعبى الحديث .

لقد عبر المصريون القدماء من خلال الشعر عن مختلف مظاهر الحياة من حولهم وعن أحاسيسهم ومشاعرهم فى اللحظات المختلفة وجاء التعبير فى أغلبه بسيطا سلسلا ، والمعانى فى أغلبها لا تبدو غريبة علينا .

وربما يمكننا هنا فى مجال الشعر ، أن نتحسس التلقائية والروح المباشرة للشعب المصرى دون الخضوع لقيود الأدب الرسمى أو إحكامه .

مراجع وملاحظات

(١) مازالت الدراسات عن الشعر المصرى القديم محدودة ، ويمكن الرجوع على سبيل المثال إلى الكتب التالية :

Müller, W. M 1899, Die Liebespoesie der alten Agypter, Leipzig,

Gardiner, A, H., 1931, The Library of A, Chester Beatty, The Chester Beatty Papyrus No, I, London,

Gilbert , 1989, La poesie égyptienne, Bruxelles.

Schott, S., 1950, Altägyptische Liebbeslieder, Die Bibliothek der alten welt, zurich,

Hermann, A., 1959, Altägyptische Liebesdichtung, Wiesbbaden.

(٢) ارجع إلى :

Lichtheim, M., 1971 - 2, < Have the principles of Ancient Egyptian Metrics Been Discovered > < JARCE 9. pp. 103 - 110 . Princeton.

وتتبع الدراسات المختلفة التى ذكرتها الكاتبة .

(٣) Gardiner, Op. Cit, pp, 27 ff,

(٤) كلمة أخ وأخت مرادفة للحبيب والحبيبة فى اللغة المصرية القديمة . وتميز اللغة العربية الفصحى بين كلمتى الأخ والحبيب ، وإن كانت العامية تتسع لمعان كثيرة مستمدة من كلمة « أخويا وأختى » .

(٥) الذهبية « أحد ألقاب » « حاتور » وهى تلعب دورا قريباً من آلهة الحب .

(٦) الكلمة المستخدمة تعنى الكتب ، ولكن المقصود هنا كتب السحر فقد اعتقد الناس أن السحرة والأطباء لديهم القدرة على تقديم الشفاء .

(٧) Müller, Op. Cit. P. 38

(٨) Müller, Op. Cit. P. 44.

(٩) Davies, N. de. G., 1908, The Rock Tombs of El Amarna, part VI, p. 29, pl.

XXVII .

تتبع الترجمات المختلفة التى ذكرها :

Gilbert, Op. Cit, P. 34.

(١٠) المقصود هنا مصر العليا والسفلى .

(١١) نمط قديم من الشعر المغنّى ، إرجع إلى :

Lichtheim, M. 1945, < The Songs of the Harpers > JNES 4. pp. 178 ff. Chicago .

(١٢) ارجع على سبيل المثال إلى المقال التالى حول نفس الموضوع :

Wente, F., 1962, < Egyptian Make Merry Songs Reconsidered < JNES 21, pp, 118 - 128, Chicago .

(١٣) « رع » و « أتوم » أسماء إله الشمس فى صعودة وهبوطه .

(١٤) « أنوبيس » إله المراسيم الجنائزية .

(١٥) الأختان هما « إيزيس » زوجة اوزوبريس » و « نفتيس » أخته .

(١٦) Brünner - Traut, E., 1975, < Arbeitslieder > Lexikon der Agyptologie, Band i, Cols. 378 - 385, Wiesbaden .

(١٧) Kaplony, P., 1969, < Das Hirtenlied und seine funfte Variante > Chronique d' Égypte, Tome XLIV, No, 87. pp, 27 - 59, Bruxelles .

(١٨) Brunner - Traut, Op Cit, Col, 382. Tylor, J . J. & Griffith, 1994, The Tomb of Paheri at El Kab, Pi. 3, London .

(١٩) Taylor & Griffith, Op, Cit. Pl. 3.

(٢٠) فى لغتنا العامية كلمة « شونة » بمعنى مخزن الغلال ، وهى قريبة فى النص من الكلمة المصرية القديمة " Šnwt " التى تعطى نفس المعنى .

أدب الحكمة

أدب الحكمة

يحتل أدب الحكمة مكاناً مرموقاً فى الأدب المصرى على طول تاريخه الطويل . إن الأقوال الحكيمة تلخيص مركز لموقف من الحياة وتعبير عن تجربة إنسانية ، وهى لهذا أقرب إلى الأحكام العامة منها إلى أى شىء آخر . والشىء الملاحظ فى مصر أنه بقدر انتشار أدب الحكمة وتميز دوره بقدر ضآلة القوانين التى تنظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وليس من الغريب أن الأنظمة التى اعتمدت على سطوة الملك حتى درجة التأليه تجاهلت القوانين التى يمكن أن تلعب دوراً فى الحد من سيطرة الحاكم الفرد . وتعود نصوص الحكمة التى لدينا إلى الدولة القديمة وتمتد مسيرتها على طول التاريخ المصرى القديم .

الدولة القديمة :

تعد تعاليم « حورديديف » و « بتاح حتب » أشهر ما ينتمى إلى الدولة القديمة . الأول ابن ملك وقائد يدعو ابنه إلى أن يعيش سعيداً مركزاً على الجانب الشخصى فى السلوك ، ربما لأننا لا نملك من النص إلا فقرات قليلة لا تسمح لنا بالحكم على مجموع النص ، أما الثانى والثالث فوزيران ينصحان أبناءهما بالطريقة المثلى فى الحياة وتجنب الصعاب والعثرات ، يرسمان الطريق أمام نمط من الرجال ينتمون إلى الطبقة العليا فى المجتمع ويحضّرانهم لمسئوليات الحكم فى ظل نظام ملكى مستقر . وعند

تعرضنا لهذه النصوص سوف لا نلجأ إلى ترجمة دقيقة بل سنركز على الأفكار العامة التي تسمح لنا بتلمس القيم الاجتماعية والسياسية والخلقية التى يعكسها هؤلاء الكتاب .

أن « حورديديف » « أحد أبناء الملك » « خوفو » أحد ملوك الأسرة الرابعة التى حكمت تقريبا من سنة ٢٦٠٠ ـ ٢٥٠٠ . م . أن النص المنسوب إليه مبتسر [١] ولكن من خلال الفقرات المتبقية نستطيع أن نتلمس بعض الأفكار التى أهتم بإبرازها منها :

« راجعْ نفسك ولا تنتظر حتى يراجعك انسان آخر »

« إذا أردت الحياة الفضلى أسس لك بيتا واختر زوجة قوية . لتنجب ابنا ثم ابن له بيتاً كما بنيت لنفسك »

« أعتن بدارك فى مدينة الأموات وليكن مكانك فى الغرب رائعاً »

« الموت مر علينا والحياة عظيمة ولكن دار المهات هى الطريق إلى الحياة »

إنها أفكار فيها ما يستلفت النظر فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ البشرية كالدعوة أن يعى الانسان نفسه وأن يحاسب نفسه ، وفيها الحث على بناء الأسرة وفيها التذكير بالموت والحياة الآخرة .

أما « كاجيمنى » الذى ينسب إليه النص الثانى فقد عاش أيام الملك « سنفرو » أول ملوك الأسرة الرابعة ، وكان مشرفاً على شئون القصر ووزيراً ، وليس من المؤكد أنه كاتب هذا العمل [٢] ولا نملك من هذا النص إلا جزءه الأخير ، ويتسم بالتركيز على الاعتدال والخضوع والصمت والتحذير من الجشع والطمع والشراهة . من أقواله :

« ينجح الرجل المستكين . يمدح الناس الرجل المعتدل . الخيمة مفتوحة للرجل الصامت والأرض تتسع للرجل القانع »

« الشراهة فى الأكل شىء حقير ، الناس تشير إلى صاحبها . يكفى كوب من الماء ليبدد العطش ، وحزمة من الحشائش الجافة لتجعل القلب قويا »

« إذا جلست معهم فى الأكل فلا تأكل إلا عندما يقترب من الشبع . إذا شربت مع سكير فلا تشرب قبل أن تكون رغبته فى الشراب قد أشبعت »

« لا تغتر بقوتك بين أندادك . احذر أن تكون سيء الخلق فلا يعرف الإنسان ما يفعله الله عندما يعاقب »

من الملاحظ أن هذا الجزء المتبقى من النص الأصلى يدور حول القيم الخلقية وهو قريب فى اتجاهه العام من تعاليم « بتاح حتب » .

لقد كان « بتاح حتب » وزيراً الملك « إزوزى » « أحد ملوك الأسرة الخامسة التى حكمت تقريباً فى الفترة من سنة ٢٥٠٠ ـ ٢٢٤٠ ق . م . وفى تلك الفترة الزمنية عاش أكثر من « بتاح حتب » هذا واضح من المقابر المختلفة التى تحوى نفس الاسم وتنتمى إلى نفس الفترة ، ولهذا يصعب أن نحدد أيا منهم صاحب هذا النص .

وترجع أهمية هذا العمل إلى أنه أكثر تكاملاً . وهناك ثلاث نسخ على ورق البردى ونص آخر مكتوب على لوحة خشبية ، وكلها ترجع إلى بداية الدولة الوسطى . وبالطبع هناك خلافات بين النصوص المختلفة .

ورغم صعوبة النص فقد ترجمت أجزاء منه أكثر من مرة ، والترجمة الوحيدة الكاملة هى ترجمة « زابا » Zaba وقد شرح فى ترجمته مواطن الاتفاق والخلاف مع غيره

من علماء المصريات . [٣] وتدور حكمة « بتاح حتب » حول نقاط رئيسية أهمها الاعتدال ، التواضع ، التحكم فى النفس ، الصمت ، والقدرة على تقدير أبعاد المعركة التى يخوضها الانسان .

ويمكن أن نقسم النص إلى موضوعين أساسيين : الحكمة التى تدور حول آداب الحياة والحكمة التى تدور حول آداب المهنة . وسنقدم هنا فى صورة مركزة موجزة أهم أفكاره .

آداب الحياة والتعامل مع الناس :

« لا تغتر بما تعرف

اسمع لما يقوله الناس جهلاء كانوا أم علماء

أن الوصول إلى الكمال مستحيل

الكلمة الطيبة نادرة ندرة الجواهر ولكن قد تتحلى بها الإماء

إذا واجهت خصماً أعلى منك فلا تلجأ إلى المقاومة بل خذ موقف الخضوع

إذا واجهت خصماً يعادلك تفوق عليه من خلال الصمت

إذا واجهت خصماً أقل منك تجاهله فاهمالك له عقوبة » ومن أقواله حول كيفية الحياة :

« كن مرحاً طالما أنت على الأرض

عش لحظة السرور لا تقتطع منها

لا تعمل أكثر مما يلزم لتحصل على لقمة العيش

إذا أنجبت ولداً وكان مستقيماً وسمع الكلام أعطه كل شيء طيب

إذا عصى أوامرك ولاك فمه أقوالاً شريرة اطرده من بيتك فهو ليس ابنك

سينجح الابن الذى يصغى لقول أبيه ويحقق كل أهدافه

يجب أن تربى ابنك على الطاعة ، أن يحسن القول حتى يحسن فى نظر النبلاء

من لا يطيع لا يصبح شيئاً على الاطلاق فهو لا يفرق بين الضار والمفيد »

هنا نلحظ الدعوة إلى الاستمتاع بالحياة ولكن هناك درجة من الصرامة فى تربية الأطفال تصل إلى حد التخلى عنهم فى حالة عصيانهم توجيهات الأباء .

ويقول عن المرأة :

« احذر أن تقترب من النساء إذا كنت ترغب أن تحتفظ بصداقة أهل البيت الذى تدخله » هنا نلحظ درجة من الحذر فى معاملة النساء ، وقد يحصل الإنسان على انطباعة أن المرأة تمثل خطورة معينة ويجب أن يتسم التعامل معها باليقظة الكاملة .

ويحذر « بتاح حتب » من الجشع لانه مصدر خراب وعدوات بين أقرب الناس قائلاً :

« احذر الجشع فهو مرض لا شفاء منه

لا تطمع إلا فيما هو نصيبك

لا تتجاوز عند القسمة ما يخصك »

وعن الأسرة وأهميتها فى حياة الإنسان يقول :

« أسس بيتاً . لتحب زوجتك . قدم لها الطعام والكساء وكل ما يطيب به جسمها . لا تحتقرها » ولكنه يعود فيحذر أن يسلم الرجل لها زمام الأمور :

« ابعدها عن النفوذ وأكبح جماحها »

وفى التعامل مع الأصدقاء يقول :

« إذا أردت أن تختبر معدن صديق لا تسأله مباشرة ، بل تقرَّب إليه ثم ناقشه بعد فترة من الزمن . تحسس أفكاره من خلال النقاش . لا تكن عنيفاً معه إذا أخطأ . لا تشح عنه بوجهك صلفا ولكن لا تتماد فى التقرب منه »

وعن أداب المائدة يقول :

« إذا كنت مدعوا إلى وليمة عند نبيل أعظم منك ، تقبل ما يقدم لك ولا تسلط عيونك على الطعام الموضوع أمام صاحب الوليمة .

أخفض وجهك إذ بدأ المضيف يحادثك

لا تتكلم الا إذا وجه لك الكلام »

وهنا نلحظ درجة من الصرامة فى أهمية الانضباط إلى حد الانزواء والانكماش فى حضرة من هم أعلى مقاما .

آداب المهنة :

تنبع آراء « بتاح حتب » عن آداب المهنة من تمرس طويل فى التعامل مع الطبقة الحاكمة ، فيها حذر شديد ولباقة فى العرض ، ومن أقواله :

« إذا كنت قائداً كن طيباً فى تصرفاتك . تمسك بالعدالة . لا تكن جشعاً باحثاً عن الثروات ، فالشر لا يقود ابداً إلى بر الأمان » .

« إذا كنت تعمل عند نبيل من النبلاء وأرسلك فى مهمة إلى نبيل فليكن سلاحك الحذر والدقة فى نقل ما كلفت به . تمسك بالحقيقة ولا تؤلب نبيلاً على آخر . لا تغتب أحداً فهذا شيء كريه »

« إذا كنت مسئولاً أو قاضياً يرفع الناس إليه شكواهم ، فاسمع لما يقولون . لا تنهر أحداً حتى تسمع كلمته كاملة ، الشاكى يستريح إذا استمع الناس إليه أكثر مما لو تحقق ما يرجوه »

« كن يقظاً قدر المستطاع وأنت جالس فى حضرة سيدك . لا تتكلم الا إذا عرفت أنك تفهم كل ما يقال ، والا فالصمت أفضل من الثرثرة . (٤) إن الكلمة أصعب من أى شيء آخر ، وهى فى خدمة من يعرفها معرفة عميقة »

« إذا كنت من العاملين فى جهاز القضاء ، تجنب أن تنحاز لجانب دون جانب . اترك الناس تقول أفكارها . راع دائماً العدالة »

وعندما يتعرض « بتاح حتب » لقضية معاملة من هم أعلى يختار أوضح الكلمات للتعبير عن أفكاره :

« أحن ظهرك لمن هو أعلى منك ، عندئذ تنعم أنت وأسرتك براحة البال والاطمئنان إلى ما تملك »

« أنه لشيء أليم أن تعارض من هو أعلى منك ، فالانسان يعيش طالما كان لين الجانب »

هنا نلحظ بوضوح الدعوة إلى مراضاة من هم أعلى مقاماً والامتثال للاوضاع السائدة وأحترام أرادة الحاكم . وليس هذا بغريب ، فقد كان « بتاح حتب » وزيراً

يجيد التعامل مع الملوك ، ويدعو إلى الطاعة وإلى القسوة فى التعامل مع المخطئين :

« أن الطاعة مفيدة لمن ينصت »

« عاقب فى قسوة ، صحح فى جرأة . إذا تركت العمل السيء دون عقاب أصبح مثالاً يحتذى »

من السهل أن يلحظ القارىء عند قراءة « بتاح حتب » أن الأمور مستقرة محددة والتوجيهات قاطعة ولكل من السائد والمسود مجاله الذى يتحرك فيه .

أدب الحكمة فى الدولة الوسطى :

بعد إنهيار الدولة القديمة « سنة ٢١٣٠ ق . م . تقريبا » وتحلل النظام السياسى والاجتماعى ودخول البلاد فى مرحلة من الهزات السياسية ، استعادت الطبقات الحاكمة نفوذها وأخذ النظام الملكى يقيم دعائمه مرة أخرى من خلال صراع مع الأمراء الذين حكموا بعيداً عن السلطة الملكية المركزية .

ومع بداية عودة الملكية نلحظ أن أهم عملين من أعمال الحكمة يركزان على نصائح ملك إلى ابنه الذى سيخلفه على العرش . العمل الأول « تعاليم ملك مصر العليا والسفلى إلى ابنه الملك ميرى كاء رع (٥)

« والعمل الثانى » « تعاليم امنمحت » (٦)

ينتمى النص الأول إلى مرحلة الانتقال الأولى « سنة ٢١٣٠ ق . م - ٢٠٠٠ ق . م . تقريباً » عندما شهدت مصر صراعاً بين أسرة « أختوى » التى جاء منها ملوك الأسرة التاسعة والعاشرة وكانت تحكم مصر ابتداء من البهنسا وأسرة « انتيف » التى كانت تحكم جنوب مصر ومركزها الأقصر .

ويتعرض النص لهذا الصراع بين الأسرتين الذى انتهى بانتصار الجنوب على الشمال .

ويشوب النص الذى بين أيدينا كأغلب الكتابات المصرية القديمة النقص والغموض مما يجعل من المستحيل أن نصل إلى حكم قاطع عن مضمون النص وتتعرض الأجزاء المفقودة أو الغامضة لتفسيرات الخطأ والصواب .

وتسترعى الأفكار الواردة فى هذا العمل الانتباه لأنها تصور نمطاً جديداً من التفكير متميزاً هو نمط التفكير السائد فى أعمال الحكمة التى تنتمى إلى الدولة القديمة . لقد زالت لهجة الثقة والوضوح فى الرؤية واستقرار المقاييس وحل محلها رسم طريق مأمون فى خضم الصراع السياسى والاجتماعى ومحاولة استعادة مجد الملكية القديمة ولكن فى حذر ومراعاة لتحركات القوى السياسية المختلفة والاستناد إلى تأييد أوسع من القوى المؤيدة ومن مجموع الشعب .

لم يعد الملك هو الواحد القادر على كل شىء بل عليه فى حذر أن يستفيد من الظروف المتاحة له ، وأن يتحالف مع القوى التى تناصره . باختصار شديد عليه أن يتشكل وفقاً للظروف التى يواجهها . إن الملك ينصح ابنه مثلاً أن لا يقف موقف العاجز من رجل يحاول أن يبسط نفوذه بل عليه أن يستعين بالأمراء ضده ويؤلبهم عليه « فالرجل الذى يتكلم كثيراً صانع قلاقل » . بل ينصح ابنه قائلاً « قيد الجموع واكبت حماسها » .

ولكنه يعود فينصحه بالتحكم فى النفس والقدرة على المناورة « كن لبقاً حتى تسود . . . . الكلام أخطر سطوة من القتال . . . « الملك » الحكيم « مدرسة » للامراء فهم لا يطيحون بمن يعرف « حدود » فهمه . . .

هذه لهجة حديثة غريبة عن سطوة الملوك الطاغية واقرار بأن الملك معرض للتطويح به وإن الكياسة واللباقة خصائص ضرورية للملك الذى يريد أن يحافظ على عرشه .

ويسير الملك الناصح خطوات أبعد فى دعوة الملك إلى التقرب إلى الشعب ورعاية مصالح الفئات المختلفة :

« لا تكن شريراً فالطيبة طواعية القلب . أقم تمثالاً من حب الناس لك . . إظهر عطفك على المدينة . . . اهتم بمصالح الامراء . حقق الرخاء لشعبك . ثبت حدود مملكتك وأطرافها . شىء طيب أن تعمل من أجل المستقبل . .

ولكن تعاطفه مع الأغنياء ما يلبث أن يكشف عن نفسه فى نصائحه لابنه الملك :

« عظِّم من شأن نبلائك حتى ينفذوا أوامرك . إن الغنى فى بيته لا ينحاز ، إنه غنى وليس فى حاجة . . عظيم من كان نبلاؤه عظماء .

ويتعرض الكاتب لواجبات الملك فى معاملة الرعية ، وهنا يبدى تعاطفه مع المغلوبين على أمرهم وإن كان ينصح ابنه بالشدة عند الضرورة :

« مارس العدالة حتى تدوم على الأرض . خفف عن الباكى . لا تضطهد الأرملة . لا تجرد إنساناً من ممتلكات أبيه . لا تعزل المديرين من مناصبهم . إحذر أن تعاقب على خطأ . لا تقتل فهذا ليس فى صالحك ، ولكن عاقب بالضرب والسجن فهذا طريق هذا البلد . . »

ويعود مرة أخرى ويوجه انتباهه إلى العناية بقواته وجنوده فهم سلاحه وصولجانه :

« علِّم قواتك الشابه حتى يحبك القصر . ضاعف من تابعيك . . . »

ولكنه ينصح ابنه على غير المألوف بعدم التفرقة فى المعاملة بين الأغنياء والمعوزين، رغم أنه فى فترات سابقة نصحه بالاعتماد على الأغنياء :

« لا تفرّق بين ابن نبيل وابن فقير . اختر رجالك وفقاً لقدراتهم . . »

ويتحدث عن جانب لم تتعرض له نصوص الحكمة فى الدولة القديمة وهو ضرورة الاهتمام بالدين ومزاولة الطقوس الدينية :

« شيِّد آثاراً جميلة للإله ، وهذا يجعل اسم صانعها يعيش ، فالإنسان يصنع كل ما هو مفيد لروحه كالخدمة الشهرية فى المعابد وارتداء الخف الأبيض . داومْ على زيارتك للمعبد . احترمْ الطقوس . ادخل قدس الأقداس وكُلْ من الخبز فى المعبد . . . »

ثم يتعرض الملك لإحدى خصوصيات تصرفات الملوك ، اذ كان من المألوف أن يستولى الملك على بعض آثار ملك سابق وينسبها إلى نفسه . إن الكاتب يحذر ابنه من مثل هذه الأعمال :

« لا تصبْ آثار ملك آخر بالاضرار ، ولكن استخرج الأحجار من « طرة» . لا تبن قبرك من الأحجار التى سبق أن استخدمت . . . »

وينصح الملك ابنه بالمحافظة على حدود بلاده أن يرسم له طبيعة الجماعات التى كانت تغير على مصر من بلاد الشام :

« ضع فى أعتبارك أن الأسيوى التعيس أرضه مجهدة ، قليل ماؤها ، صعبة مسالكها لما فيها من أشجار كثيرة ، طرقها مضنية لما فيها من جبال . لا يعيش الأسيوى فى مكان واحد ، فقد كتب على رجليه بالتجوال . إنه يحارب منذ أيام

حورس ولكنه لا يَهزم ولا يُهزم ، لا يعلن يوماً لحربه ويصبح الإنسان كمن ألقى على عاتقه محاربة متآمرين . . »

ويشير الكاتب أيضاً إلى حروبه مع أهل الجنوب ويعترف أنه نال جزاء ما صنع ، ثم يختم الكاتب نصائحه لابنه أن يعتنى ببناء مقبرته ، إنها قلعته فى الغرب . ويعود إلى تمجيد عظمة الإله الذى يحمى البلاد ويصونها ويرد عنها أعداءها .

إن هذا النص يعكس فى الواقع الصراع بين عوامل القلق ورغبة الملوك الصاعدين فى العوودة إلى الاستقرار والثبات القديم . ولكن الكاتب يعى حقيقة أن هذه الرغبة محفوفة بالمخاطر وأن الطريق إليها لابد أن يعتمد على أرضاء مصالح مختلفة وأن الملك مطالب بدرجة عالية من المرونة والمناورة والاستفادة من الإمكانيات المتاحة له : أن يتمالك زمام الموقف وأن يكبح جماح القوى المتمردة ، أن يعتمد على الأغنياء ولكن أن لا يهمل الفقراء إذا كانت لديهم الكفاءة ، أن يعطف على المغلوبين على أمرهم ولكن أن يعاقب بالضرب والسجن عند الضرورة .

أن روح هذا النص غريبة عن نصوص الحكمة فى الدولة القديمة لأنه يعكس أرضاً متفجرة بالصراع ومحاولة رأب الصدع . إن العودة إلى ملكية طاغية ليست بالمسألة الهينة .

أما النص الآخر الذى ينتمى إلى الدولة الوسطى فهو نصائح الملك أمنمحعت مؤسس الأسرة الثانية عشر « التى حكمت من سنة ١٩٩٠ ق . م . ـ ١٧٨٠ ق . م . تقريباً ، إلى ابنه سنوسرت الأول . وهناك نجد شيئاً مميزاً للغاية حول النص كله : أنه يدعو ابنه إلى أن لا يثق بأحد ولا يعتمد إلا على نفسه فكل شىء محفوف بالمؤمرات والخيانة .

وهناك من يرى أن كاتب النص ليس أمنمحعت بل « أختوى » وهو كاتب مشهور أيام الملك سنوسرت الأول ، كتب هذا العمل عاكساً نظرة تشاؤمية كاملة . ويتصور النص من بدايته حتى نهايته ملكاً كل من حوله يهدف القضاء عليه ولهذا فالشك هو محور هذا العمل ، ومن أقوال الملك إلى ابنه :

« لا تملأ قلبك بأخ ، لا تعرف صديقاً شريفاً ، لا تدخل إليك زواراً بسهولة أو بلا حدود فالعواقب غير طبيعية »

ويستمر الملك متصاعداً فى تحذيره :

« عندما تنام ليكن قلبك أنت حارسك . ليس هناك أصدقاء للإنسان فى يوم الشدائد . لقد أحسنت إلى المتسول وتركت اليتيم يعيش ، لقد جعلت الناس حتى المهمين يصغون إلى من لم يكن له حيثية . . »

ويصل الملك إلى قمة المأساة عندما يصور أن الخير الذى صنعه انقلب شراً

« من تناول طعامى تمرد على ، من قدمت له يد المساعدة دبر الفتنة ، من ارتدوا كتانى الغالى تطلعواإلى كالأشباح ، من تعطروا بعطورى أساءوا إلى . . . . »

ويسرد الملك أحداث تلك الليلة المشئومة التى جاء فيها المتآمرون ليقتلوه :

« لقد كان بعد العشاء ومجىء الليل ، اختلست ساعة رضى راقداً على ديوانى ، غرقت فى الراحة وبدأ قلبى يسير فى طريق النعاس . خذ بالك ، لقد شُرِّعت الأسلحة ، وكان هناك حديث بينهم . لقد تحركت كثعبان الصحراء وصحوت للقتال . كنت وحيداً ووجدت قائد الحرس مقتولا ، لو أنى أسرعت وأخذت السلاح من يده لكان الخونة قد تراجعوا . ضربت فى كل اتجاه ولكن لا مكان لرجل شجاع فى الظلام . ليس هناك قتال والإنسان وحيد . . . »

هنا يلمس الإنسان أبعاد المؤامرة وأن الملك لا محاولة مقضى عليه فلا تنفع الشجاعة إذا استحكمت حلقات المؤامرة ولا يصلح القتال إذا كان الإنسان وحيداً أمام مجموعة كبيرة .

ويعود الملك يشير إلى أن المؤامرة قد تكون من صنع النساء نمت وترعرعت داخل القصر ، فأقرب الناس هم من تآمروا عليه .

لا شك أن هذا النص يتعرض لموقف خاص ، ومن هنا فالحكمة تنصب على تحذير الحاكم من أقرب الناس اليه ، وهنا نلحظ أيضاً أن الملك الحاكم مازال يحاول تثبيت أركان حكمه ولكن قوى الصراع عنيفة وحادة ، وهى فى هذه الحالة داخل بيت الملك وحاشيته وأهله والمقربين .

هنا لم تعد الحكمة تصويراً للجوانب المختلفة من الحياة أو عرضاً لقيم يجب أن تسود وقيم يجب أن تزول بل معالجة لأرضية الشك التى يقف عليها الملك فترة مازالت تتأرجح بين أكثر من سلطة وأكثر من مركز نفوذ ، والملكية الصاعدة من جديد تحاول أن تؤمن طريقها وسط كل هذه الالغام المتفجرة هنا وهناك .

الدولة الحديثة :

تزخر الدولة الحديثة (١٥٥٠ ق . م ـ ١٠٧٥ ق . م تقريباً) بالكثير من أعمال الحكمة . ولكن الملاحظ أن آفاق الحياة قد أتسعت والخبرة أخذت ابعاداً [illegible]ة ، ولم تعد الملكية وتدعيمها هى المحور الأساسى الذى تدور عليه الأعمال الج[illegible]ة بل أخذت القيم الإنسانية والأخلاقية مكان الصدارة ، وشاع فى هذه الكتابات لمحات إنسانية لم نشهدها فى الكتابات القديمة .

ومن أشهر هذه الأعمال تعاليم « أمين ام اوبى » إلى ابنه (٧) وقد ثار جدل حول هذا النص :

هل هو نص مصرى أصيل أم نص مترجم عن أصل سامى وبالتحديد التوراة .
ومن علماء المصريات الذين دافعوا عن مصرية النص R . J . Williams (٨) .
والواقع أن كثيراً من الأفكار الواردة فى هذا النص تعود إلى نصوص مصرية قديمة .

يعود النص إلى الدولة الحديثة وبالتحديد إلى الفترة السابقة لمرحلة العمارنة أيام الملك « امنمحتب الثالث » .

ويلحظ المتتبع لأفكار هذا النص صيغة الأمر التى يستخدمها الكاتب والتركيز على القيم الإنسانية .

أنه يقول مثلاً :

« احذر أن تسرق فقيراً

أن تصرخ فى وجه أعرج

أن تمد يدك على رجل عجوز

أن تقاطع رجلاً كبير السن

لا تشترك فى عمل غش

لا ترغب فى مصاحبة من يقوم بهذا العمل »

وينتقل الكاتب إلى الدعوة إلى اتخاذ موقف مسالم هادىء من الأحداث والناس .
وليست هذه جديدة بل تعود إلى كتابات الحكمة القديمة . يقول الكاتب :

« لا تدخل فى معركة مع من يجادل كثيراً

لا تستثره بالكلام

تقدم حذراً أمام العدو

تجنب الصراع

لتترك المسائل تهدأ قبل أن تتكلم »

ويعطى مثلاً لتوضيح فكرته فيقول :

« الغضوب فى المعبد

كشجرة تنمو فى الحديقة

تطرح ثمراً مجرد لحظة قصيرة

تجد نهايتها فى الماء

تزدهر هناك بعيداً عن مكانها

النار مقبرتها

أما الصامت الذى يعتزل جانباً

أنه كالشجرة تنمو فغى الحقول المضيئة

تخضر ، تضاعف من ثمرتها

أنها فى عيون صاحبها

ثمرتها حلوة ، ظلها ظليل . . »

إن القناعة ومحاربة الطمع نغمة أساسية فى هذا النص :

« لا تطمع فى قطعة أرض

لا تتعد على حدود أرملة . .

أن زكيبة واحدة يعطيها الله

أفضل من خمسة آلاف زكيبة تحصل عليها بالخداع »

ونجد فى هذا النص الدعوة إلى هدوء البال وراحة الضمير وارتباط هذا بالمصير ، وهى دعوات مازالت تتردد فى حياتنا اليومية :

« إن الفقر مع الله أفضل

من الغنى فى المخازن

الخبز مع بال هادىء أفضل

من الثروات مع القلق

لا تجعل البحث عن الثروات كل شىء فى حياتك

فليس هناك من يمكن أن يتجاهل المصير أو القدر »

ومازال الحذر والصمت وطاعة الرئيس خصالا حميدة يدعو إليها الكاتب وهى تتفق تماماً مع ما قرأناه فى هذا الصدد :

« لا تتخذ رجلاً سريع الانفعال أخا لك

لا تقترب منه فى نقاش

إحفظ لسانك أن يرد على رئيسك

احذر أن تتكلم ضده

لا تسمح له أن يلقى كلمات لمجرد أن يصطادك

لا تنطق بلا حدود فى إجابتك

ناقش الإجابة مع رجل فى مثل وضعك

احذر أن تتكلم بلا تفكير

عندما يثور قلب الإنسان تسافر الكلمات أسرع من الريح والمطر »

ويتردد كثيراً فى هذا النص قيم العدالة ومرعاة حقوق الفقراء لعلها تعكس مدى الظلم الذى كان يتعرض له الفقراء من بطش الأغنياء :

« لا تأخذ هدية من الرجل القوى ولا تقهر الضعيف من أجله

ان العدالة هبة عظيمة من الله

يعطيها لمن يشاء »

ومن القيم الجديدة التى تحتل مكاناً بارزاً فى هذا النص الموقف الانسانى من أصحاب العاهات ، يقول الكاتب :

« لا تسخر من ضرير ولا تستخف بقزم

لا تعترض طريق أعرج

لا تؤذ مشاعر رجل فى يد الله

لا تنظر فى غضب إذا أخطأ

الإنسان طين وقش

والله صانع الفخار »

لعل النبرة الإنسانية فى هذا النص والعزف على وتيرة أن يتخذ الإنسان موقفاً طيباً من الفقراء وأن لا يحابى الأغنياء تعكس بالفعل شيوع الكثير من أشكال الظلم وبالتحديد سلب الفقراء من القليل الذى يملكونه ، ومن هنا دعوة الكاتب فى إطار طوبوى عام أن يراعى الإنسان معاناة الفقراء وتعاسة أوضاعهم .

وحتى بعد انهيار الحضارة المصرية وانتقال البلاد إلى حكم البطالمة والرومان يمتد أدب الحكمة ويواصل دوره . ومن النصوص التى تعكس هذا الاتجاه تعاليم « عنخ شيشنق » (٩) وينتمى إلى العصر البطليموسى.

إن الجانب الأخلاقى العام هو السمة البارزة فى هذا النص ، والأفكار هنا سريعة ولا يبدو أغلبها غريباً علينا . وسنقدم هنا عدداً من الأقوال المميزة التى فيها لون من الجدة :

« احترم أباك وامك حتى تنجح »

« لا تعتمد على ملكية آخر قائلا : سأعيش عليها خذ ما يخصك فقط »

« لا ترسل عاهراً لتقضى مصلحة ، ستحقق مصلحتها هى »

« لا ترسل رجلاً عظيماً فى مهمة تافهة بينما هناك مهمة عظيمة تنتظره »

« لا تعارك فى موضوع أنت فيه مخطىء »

« أن من لا يجمع خشباً فى الصيف لا يستدفىء فى الشتاء »

« الثروة تملك صاحبها »

« تزوج وأنت فى العشرين حتى يكون لك ولد وأنت فى مقتبل العمر »

« لا تقتل حية وتترك ذيلها »

« من يرسل بصقة إلى السماء تسقط على وجهه »

« لا تفتح قلبك لزوجتك ، فما تقوله ستتناوله الألسنه فى الشارع »

« إذا ما صنعت خيراً لمائة رجل واعترف بالجميل واحد منهم فلم تخسر شيئاً »

« أن من لدغته أفعى يخاف من حبل ملفوف »

« عندما يعانى الرجل تتحول زوجته أسداً أمام عينيه »

« اعمل الخير وارمه فى النهر ، عندما يجف ستجده »

« من يخجل من النوم مع زوجته لا يلد أطفالاً »

« اعط رغيفاً من الخبز لمن يعمل عندك وستحصل على اثنين من عمل ذراعه »

« لا شىء يحدث دون أمر من الله »

« لا تشرب من ماء بئر ثم تلقى فيه الدلو »

« من الأفضل أن تسكن فى بيت صغير لك من أن تسكن فى بيت كبير يملكه آخر »

لعل هذه الأمثلة توضح العلاقة بين أدبنا القديم والحديث ، فنحن نقول « اللى يتف تفه تقع على وشه »

« وهذا شبيه بالمثل القديم « من يرسل بصقة إلى السماء تسقط على وجهه » .
ونقول « إعمل الخير وارمه البحر » وهذا شبيه بالقول القديم « إعمل الخير وارمه فى النهر ، عندما يجف ستجده » ونقول « اللى يختشى من بنت عمه ما يجبش منها عيال» وهذا لا يختلف كثيراً عن القول القديم « من يخجل من النوم مع زوجته لا يلد أطفالاً » . ونقول « إدى العيش لخبازه ولو ياكل التلات اربع » وهذا قريب من المثل القديم « إعط رغيفاً من الخبز لمن يعمل عندك وستحصل على اثنين من عمل ذراعيه»

وربما هذا يدعونا إلى دراسة جادة مقارنة بين الأدب الشعبى القديم والحديث ومحاولة البحث عن أوجه التشابه والاختلاف والوصول إلى تفسير سليم على ضوء حركة التاريخ .

الهوامش

(1) Posener, G., 1952, Le debut de l' enseignement de Hardjedef RdE 9 pp. 109 - 20, paris .

(2) Simpson, W.K., 1973, The Literature of Ancient Egypt, pp. 177 - 179, London .

(3) Zaba, Z., 1956, Les maximes de Ptahhotop, Prague .

Wilson, J.A., 1969, The Instruction of the Vizier Ptah Hotep, Ancient Near Eastern Texts edit. by Pritchard, Princeton.

(4) tftf

اليك الترجمة التى قدمها Zaba « أصمت فهذا أفضل من نبات « التفتف » والواقع أن المعنى هنا وفقاً لترجمة غامضة رغم إنه يشير (ص ١٥٠) إلى إمكانية ترجمة الكلمة إلى « تسرع » أو كلام بلا تروى . والشيء الملاحظ إننا فى لغتنا العامية نستخدم كلمة « يتفتف » بمعنى يثرثر أو يقول كلاماً لا معنى له ، ولا يبدو هذا المعنى غريباً على النص ، ولهذا اخترت كلمة ثرثرة »

(5) Gardiner, A.H., 1914 < New Literary Works from Ancient Egypt > JEAI, pp. 20-36, London .

Simpson, op. cit. pp. 180-192.

(6) Griffith, Fr. Li. 1890, < The Millingen Papyrus > ZAS 34 pp. 35-51, Leipzzig. Simpson, op. cit. pp. 193 - 1197.

(7) Grumach, I, 1972, Untersuchungen zur Lebenslehre des Amenope, Berlin.

(8) Williams, R, J., The Alleged Semitic Original of the Wisdom of Amenope < JEA 47, pp. 100 - 106, london .

(9) Liebthcim, M., 1983, Late Egyptain Wisdon Literature in the International Context, pp. 13 ff. Göttingen.

اشكال التعبير الفنى

الرقص فى مصر القديمة

الواقع أن الفكرة التي أسعى لتحقيقها هى أن مصر بتاريخها القديم والحديث تقدم نموذجاً حيا على فكرة التواصل ، فهناك خيط يجمع تراثنا وحضارتنا رغم تباين المظاهر وتعدد الأوجه . وهذا الخيط ليس من السهل تبينه لأننا فى اغلب الاحيان لا نملك نظرة شاملة أو نرتاع من أن يكون لنا نظرة شاملة . إننا محكومين فى أغلب الأحيان بتقييم مسبق يقبل شريحة من تاريخنا ويرفض شرائح ، ومن هنا أهمية أن ندرس تاريخنا على امتداده الطويل ونحاول أن نضع أيدينا على مواضع الصدع عندما ينقطع هذا الخيط ليبرز من جديد ولكن فى صورة مغايرة وحركة جديدة . ولعل البداية بالتعرف على فنونا الشعبية القديمة يسهل علينا أن نرى الامتداد فى اشكاله الجديدة المتعددة .

لقد عرف المصريون الرقص على طول تاريخهم الطويل ، بل هناك رسوم تعود إلى عصر ما قبل التاريخ منقوشة على بعض الاوانى الفخارية توضح بعض الحركات المختلفة وفي الأيدى ألات خشبية لتحديد الايقاع (صورة رقم ١) .

ولقد مارس المصريون الرقص في مناسبات كثيرة فى الأفراح والأحزان ، فى الولائم والأعياد ، أثناء العمل أو الراحة ، مارسوه فرادى وجماعات ، نساءا ورجالا وصغارا ، مارسوه بمصاحبه موسيقى او بمجرد التصفيق أو طرقعة الصوابع ، مارسوه محترفين وهواة ، كهنة ورجالا عاديين ، مارسوه بأنواعه المختلفة من « الأكروبات » حتى

الأشكال التعبيرية التي تصور حدثا في أسطورة . . وتضم القبور والمعابد الكثير من الرقصات التي تصور مظاهر الحياة المختلفة .

وحتى لا نتوه في خضم هذه المادة يحسن أن نقدم لمحة تاريخية موجزة عن الرقص في المراحل المختلفة في مصر القديمة ثم نحاول بشكل عام تحديد بعض أنواع الرقص المختلفة ، ونترك لدارسي الفنون الشعبية وخاصة الرقص أن يتعرفوا على ما بقى واندثر من حركات إيقاعية أو أداء فنى .

ونستطيع أن نقول بشكل عام أن الرقص في الدولة القديمة كان مصحوبا إما بموسيقى أو غناء أو رقصا خالصا . وكان يغلب عليه الطابع الدينى البحت أو الجنائزى ، ولكن هناك الرقصات التى كانت تؤدى في ولائم الأمراء . ويتسم الرقص فى تلك الفترة ، بشكل عام ، بالروح الجماعية ، وليس من الصعب أن نتبين فى هذا الرقص درجة من الاكتمال تتمثل في تعدد الحركات سواء كانت الأيدى أو الأقدام والسيقان أو الوسط وتعدد الملابس وأردية الرأس وفقا للأنواع المختلفة .

وتتسم الدولة الوسطى ببروز المنحى الرياضى الأكروباتى الذى بدوره أثر على الاتجاه العام للرقص ، وأخذ الرقص الجنائزى أشكالا أكثر تنوعا ووضوحا .

ولعل أبرز سمة للرقص فى الدولة الحديثة ظهور رقصات أجنبية سواء كانت أفريقية أو أسيوية بفضل التوسع والاحتكاك الاكبر لشعوب مختلفة ، واستمرت فى نفس الوقت الأنواع المختلفة من الرقص الدينى والجنائزى والدنيوى تمارس وجودها بشكل ملحوظ .

وحتى لا نتوه في التعميم يحسن أن نستعرض بعض الرقصات من المراحل المختلفة ونتحسس ملامحها حتى تتكون لنا فكرة مادية ملموسة .

من آثار الدولة القديمة صورة رقم (٢) وهى جنائزية الطابع . يمكنك أن ترى فى الصف الأعلى من اليمين إلى الشمال ثلاث مجموعات ثنائية ، حركة الأذرع تقريبا متشابهة وحركة السيقان متميزة . وفى الصف الأسفل من أقصى اليمين مجموعة من المغنين والعازفين على القيثارة والمزمار ، ثم مجموعة من الراقصين أذرعهما مرفوعة ومضمومة فوق الرأس ثم تأتي أربعة مغنيات أذرعهما منبسطة إلى الامام ، يصفقن فى صورة إيقاع مصاحب للراقصين . ومن الرقصات التي تتسم بالحركة العنيفة التي تعتمد على مهارة شديدة تصل إلى مهارة الأكروبات ما نشاهده فى الصورة رقم (٣) . هنا نجد عددا من الراقصات ، إحدى الساقين مثبتة على الارض والأخرى مرفوعة فى الهواء ، والراقصة تميل بجذعها إلى الخلف وأذرعها مرفوعة إلى الأمام مما يتطلب درجة عالية من التوازن . وإلى اليسار مغنيتان فى إيقاع بالأيدى . تأمل تنوع ملابس الراقصات والمغنيات وغطاء الرأس وضفيرة الشعر التي تنتهى بشىء مثل الكرة الصغيرة عند الراقصات وضفيرة عادية عند المغنيات .

وبمقارنة هذه الرقصة برقصات مشابهة في مراحل لاحقة يمكن أن نصل إلى أن هذه الرقصة كانت تؤدى للإلهة « حاتور » إلهة الحب والمرح ، من بين أشياء أخرى ، وكانت تؤدى أيضا في حضرة آلهة اخرين .

وفى الدولة الوسطى نجد نموذج الرقصات المتسمة بالحركة العنيفة وإن كان في حركات جديدة . إننا نجد في الصورة رقم (٤) مجموعة من الراقصات فى أوضاع مختلفة بين القفز والانبطاح على الارض ، وتكاد القدمان تلامسان خلفية الرأس ، وهناك راقصتان مسئولتان عن الإيقاع بالتصفيق أو طرقعة الأصابع . وهذه الرقصة مكرسة للإلهة « حاتور » .

وهناك رقصة أخرى مميزة للإلهة « حاتور » ، ففى الصورة رقم (٥) تتخذ حركة

الرقص صورة درامية مشحونة . هناك ثنائى راقص يتقدم إلى الأمام وثنائى آخر يتقدم من الجانب المقابل بينهما ثلاث راقصات فى أردية وغطاء رأس مختلف يقدمن الإيقاع بالتصفيق . لاحظ الخلاف بين رداء الرأس للثنائى الراقص الأول والثانى الذى قد يعكس اختلافا فى الجنس ، فالثنائى الراقص أقصى اليمين شابان والثنائى الراقص أقصى اليسار فتاتان .

ولقد تعرضت هذه الرقصة لتفسيرات مختلفة بالاستناد إلى الكلمات التوضيحية أعلى الصورة ، فهناك فوق الراقصات المصفقات الكلمات التالية : « انظر ها هى الذهبية قد جاءت » . والذهبية أحد أسماء الإلهة « حاتور » . وفوق الثنائى الراقص أقصى الشمال مكتوب « بوابات السماء تنفتح حتى يأتى الإله » . وربما المقصود هنا الإله « رع » . (وهكذا تصبح هذه الكلمات تعبيراً أسطوريا عن الاتحاد بين الإله الشمس والإلهة « حاتور » . وهناك تفسير آخر يقوم على اعتبار أن الذهبية « حاتور » هى أيضا احدى آلهات عالم الموتى ، وهنا تصبح الدلالة الجنائزية للرقصة هى السمة البارزة .

وهناك رقصة جنائزية شاعت في الدولة الوسطى وتميزت بمعالم محددة تؤكد أصلها الاسطورى القديم ، وهى رقصة معروفة باسم « المو» ، وتختلف التفسيرات في أصلها الأسطورى ، فيرى البعض أنها محاكاة لما صاحب دفن « أوزيريس » مستندين على ذكر أماكن قديمة في شمال الدلتا مرتبطة بأزوريس والاماكن التي عاش ومات فيها . ويرى البعض أن هذه الرقصة تعود إلى الدولة القديمة ، وهذا دليل على انها مجرد رقصة جنائزية سابقة على المرحلة التى تحددت فيها بشكل واضح معالم الأسطورة « الاوزيرية » . ويرى آخرون أنها مظهر لعبادة أولى تتسم بتقديم القرابين إلى الملك .

وعلى اية حال، فإن هذه الرقصة تجمع ثلاث رقصات متميزة، الرقصة السريعة التى تستقبل الموكب الجنائزى عند وصوله إلى الضفة الغربية ، ورقصة حراس عالم الموتى في قاعتهم وهم يرقبون المقبرة التي سيدفن فيها الميت ، ورقصة يشارك فيها ممثلون لأهل مدن الشمال القديمة المرتبطة بأسطورة أوزيريس فى طريقه إلى المعبد .

وترينا الصورة رقم (٦) راقصي « المو » وهم يستقبلون الموكب الجنائزى . تأمل خطواتهم السريعة وأصابع اليد الثلاثة الممتدة ، ولباس الرأس وشكله يوحى بتاج الوجه القبلى .

ومن الرقصات التي تلفت النظر رقصة يغلب عليها الطابع التعبيرى اعتبرها « دريتون » عالم المصريات المعروف تجسيدا لنص حوارى يغلب عليه طابع الأداء المسرحى ، وهى مسجلة على إحدى مقابر الدولة الوسطى (صورة رقم ٧) . ولقد ربط « دريتون » بين هذه الرسوم وأحد نصوص « متون التوابيت » الذى يدور حول نداء الميت إلى ريح الشمال والشرق والغرب والجنوب ليستمد منها نسمة الحياة والاستمرار . ولقد حول دريتون هذا النص إلى نص حوارى ، واعتبره من النصوص المسرحية وجاءت هذه الرقصة تجسيدا له .

وهناك رأى آخر يرى أن هذه الصورة قسمان : رقصة تاريخية الطابع تقوم بها راقصتان على أقصى اليسار تمثل إحداهما الملك والأخرى العدو المهزوم تحت أقدام الملك . ولابد أن يكون لهذه اللقطة ما يسبقها وما يتبعها من الرقصات لتعبر عن مثل هذه الفكرة التاريخية ، ثم رقصة تعبيرية تصور حركة الريح وتجسدها الراقصات الأخريات . ولكن يصعب قبول هذا التفسير لأن مجموعة الراقصات الخمس تمثل شيئا موحدا حتى فى الملابس وغطاء الرأس ، ولابد أن تكون هناك فكرة واحدة تعبر

عنها هذه الراقصات . ولكن الكلمات المكتوبة فوق الصورة لا تترك مجالا كبيرا لتحديد قاطع ، ففوق راقصتى أقصى الشمال كلمات « تحت الأقدام » ، وهذا يعني أن الراقصة التي تمثل الملك تضع العدو المهزوم تحت الأقدام ». ومكتوب فوق المجموعة الأخري كلمة « الريح » ومن هنا الاستنتاج أنهن يمثلن حركة الريح . تكمن صعوبة التفسير فى أننا لا نملك من الرقصة إلا لقطة واحدة مبتسرة في أغلب الاحيان لا تترك مجالا كبيرا للوصول إلى تفسير مؤكد سليم ولكننا على أية حال لا نخطىء كثيرا عندما نقول أن مثل هذه الرقصة لابد أن تعبر عن فكرة ، فالحركة المتنوعة والأوضاع المختلفة والرداء وغطاء الرأس المتميز لابد أن يكون في خدمة رقصة تعبيرية .

وفى الدولة الحديثة استمرت الرقصات الدينية والجنائزية والدنيوية ، وأخذ الرقص مكانا بارزا فى المهرجانات المختلفة . في الصورة رقم (٨) نرى موكب الإله آمون يسبقه راقصات يقمن بحركات أقرب إلى الأكروبات .

وفى احتفالات أحد الاعياد الملكية المعروفة باسم « حب سد » ، وهو مهرجان كان يقيمه الملك بعد عدد من السنين رمزا لتجديد قواه ، نجد ألوانا مختلفة من الرقص . وهناك رسوم تصور مهرجان « حب سد » للملك « امنوفيس » الثالث مسجلة على إحدى مقابر « طيبة » (صورة رقم ٩) فيها عدد من الرقصات المتنوعة المصحوبة بالموسيقى والأغانى ويغلب عليها الطابع التعبيرى كأنها تحكى حدثا ويرى « فيكنتيف » أحد علماء المصريات انها رقصة تعبيرية تجسد فكرة الإخصاب . وفى هذه الرقصة يستخدم القناع ، تأمل الراقص الثالث من أقصى اليسار فى الصف الاخير ، إنه يرتدى قناعا على صورة أسد .

ومن الملاحظ أن كل ثنائى يقوم بحركة متشابهة وهذا ما نجده فى رسوم احتفالات « حب سد » الخاصة بالملك « اوزركون » الثانى (صورة رقم ١٠) .

وفي احتفالات إقامة العامود « دجد » وهو رمز لبعث أوزيريس ، ويمثل احدى حلقات الدراما الأوزيرية ، في هذه الاحتفالات المرسومة على جدران نفس المقبرة نجد صفين يمثلان راقصين وراقصات ومغنيات يؤدين مختلف الحركات (صورة رقم ١١) . والشىء الملاحظ أن يكتب فوق إحدى المجموعات مغنيات من الواحات أحضرن بمناسبة إقامة عامود « دجد » ، وهناك إشارة مشابهة الى مغنيات قادمات من معبد واحة الخارجة أثناء الاحتفالات باحدى المهرجانات في معبد « إدفو » . وليس من الغريب ان تقدم الواحات المصرية المختلفة حتى اليوم رقصات شعبية مميزة لها طابعها الخاص . وفي هذه الرسوم رقصة مميزة للكهنة تمثل صراعا بالأيدى وبالعصى ، ولا أدرى إن كانت رقصة التحطيب تعود إلى مثل هذه البدايات الأولى . على أية حال هناك صورة رقم (١٢) تعبر أكثر وضوحا عن رقصة بالعصى ، ولكن هنا يحمي الراقص ذراعه الأيسر عن طريق قطعة من الخشب مربوطة على الذراع ، وهناك ما يحمي أصابع اليد اليمنى .

وتعبر رقصة الكهنة في احتفالات « دجد » عن حدث تاريخى قديم ، فهم يمثلون مدن شمال الدلتا القديمة التي رحبت بالتوحيد أيام الملك « مينا » ، وهنا نجد العصي أو قبضات اليد وسائل تعبير ، وتصبح هذه الرقصة تجسيدا لحرب التوحيد ، وتصبح شكلاً من المسرح تحل فيه الرقصة والحركة وأدوات « الاكسسوار البسيطة محل الحوار .

وفى الدولة الحديثة نجد رسوما كثيرة تعبر عن رقصات « المو » ، ففى صورة رقم (١٣) مجموعتين من راقصى « المو » يستقبلون تابون الميت ، مجموعة من ثلاثة

راقصين بلباسهم الخاص وغطاء الرأس الذى على شكل تاج الوجه القبلى ، يستقبلون تابوت المتوفى الذى يتقدمه الكاهن ممدود اليد . لاحظ حركة أقدامهم ، أطراف قدم تلمس الأرض وباقى القدم مرفوع ، بينما القدم الأخرى منبسطة على الأرض ، وحركة الذراعين الممدودين والأصابع الثلاثة الممتدة والإصبعين المنطويين . وتضم المجموعة الثانية راقصين في القاعة المقدسة .

وفي الصورة رقم (١٤) راقصان في حركة جديدة من رقصة « المو » إن المنظر هنا والملابس ورداء الرأس متغيرة ، يرقصان وخلفهما أبواب معبد قديم في شمال الدلتا يرتبط بأسطورة وزيريس ، رغم أن احداث الدفن هنا فى طيبة ، والراقصان يمثلان هنا كما هو واضح في السطور المكتوبة أهل مدينة قديمة من مدن الشمال . لاحظ التناسق في حركة الأذرع والسيقان .

وعبر الرقص عن مظاهر الحزن عند وفاة إنسان وخاصة النساء المولولات وهن يضربن على الدف ، والشعر فى أغلب الاحيان متروك منسدلا على الجسم والحركات تشمل الجسد كله ، والأذرع والأيدى مغطاة بالنيلة ، إنهن يمثلن الأصل التاريخى « للمعددات » وفى الصورة رقم (١٥) مجموعة من المولولات فى حركات مختلفة يضربن الطبول أو الدف ونرى من بينهن فتاتان صغيرتان ترقصان ، تمسك كل منهما بأداة خشبية تعطى الإيقاع .

واحتل الرقص الدنيوى جانبا كبيرا من الرسوم المسجلة على القبور ، وهو مصحوب بألالات الموسيقية المختلفة . الراقصات هنا شبه عارايات أو يرتدين ملابس شفافة . إن الصورة رقم (١٦) ترينا راقصة تصاحبها عازفة قيثارة وعازفة مزمار ، وهى نفسها تعزف آلة شبيهة بالعود . وفى الصورة رقم (١٧) في الصف

الأسفل راقصتان شبه عاريتين وهما تطرقعان الأصابع في حركات مختلفة ، وأمامها عازفة مزمار وضاربات الإيقاع بالتصفيق . ومن الملاحظ أن الدولة الحديثة اتسمت بالانفتاح على ثقافات الشعوب المجاورة في آسيا وأفريقيا ، ودخلت رقصات أفريقية وأسيوية فى العروض المختلفة وخاصة مواكب الآلهة في مهرجاناتهم المختلفة . إن الصورة رقم (١٨) تمثل رقصة أفريقية ، وهى محفورة على إحدى مقابر طيبة . لاحظ تسريحة الشعر ، مجرد خصلات قليلة ، الملابس والطبلة الأفريقية التي ما تزال مستخدمة حتى الان .

ان الصورة رقم (١٩) تمثل رقصة ليبية وفى أيدى الراقصين عصي كانت تستخدم في صيد الطيور . وهناك ثلاثة من الراقصين وفى أيديهم نفس العصى تعطى إيقاع الرقصة . لاحظ رداء الرأس والرياش أعلى الرأس .

أما الصورة رقم (٢٠) فتعكس المؤثرات الآسيوية في الرقص ، وهنا تجد راقصات مصريات وسوريات وآلات موسيقية مصرية وأجنبية ، وهى مأخوذة من إحدى قاعات الحريم فى تل العمارنة .

الأنماط المختلفة فى الرقص :

إن محاولة تقسيم الرقصات المختلفة إلى أنماط محددة ليست بالعملية السهلة لأننا لا نملك صورة كاملة عن كل رقصة ، بل ملمحا من ملامحها ، وفي نفس الوقت لا نملك فكرة واضحة عن مضمون الرقصة ، ويحدث أن نلجأ إلى التخمين . ولكننا على أية حال نستطيع أن نميز بين نوعين من الرقص ، الرقص الدينى وغير الدينى . ويمكن أن ينقسم الرقص الدينى إلى رقص المعابد فى حضرة إله أو آلهة معينين أو فى مواكب الآلهة ، ورقص جنائزى عام تلعب فيه الأساطير دورا بآرزا ، ويغلب على

الأداء الطابع المسرحى ، فالراقصون يمثلون شخصيات أسطورية من خلال استعادة حدث أسطورى قديم فى صورة جديدة ، حتى عناصر المكان توحى بالإطار الاسطورى القديم ، وتصبح أقرب إلى الحدث الأسطورى .

ويمكن أن ينقسم الرقص الدنيوى إلى رقص يغلب عليه طابع الفرح والبهجة كما نراه فى الاحتفالات والولائم ، ونوع يغلب عليه طابع الحزن كما في الرقص الجنائزى الذى تنطلق فيه مشاعر الحزن فى تلقائية وهذا ما نراه في رسوم الباكيات المرافقات لموكب المتوفى . ونستطيع أن نميز من حيث الأداء بين رقص أقرب إلى حركات الأكروبات فيه مهارة شديدة فى تحريك اجزاء الجسم كما في الصور رقم (٢١ ـ ٢٤) ، ورقص يغلب عليه التعبير عن فكرة ، وهنا يصبح الرقص لونا من اللغة خلال الحركة كما فى الصورة رقم (٢٥) .

وتعكس الرقصات عموما تنوعا في كيفية الأداء الذى يقوم على حركات الأيدى او الأذرع أو السيقان أو الاقدام أو تحريك الوسط ، وهناك تعدد فى الآلات الموسيقية التي تصاحب الرقصات كالدف وآلة أقرب إلى الجيتار وآلة اقرب إلى العود ، والطبلة وغيرها . وقد يصاحب الرقص التصفيق بالأيدى أو طرقعة الأصابع .

وهناك تعدد في الملابس ورداء الرأس وفقا للرقصات المختلفة ، فهن أحيانا يرتدين ملابس قصيرة تصل إلى ما فوق الركبة أو عباءات مفتوحة من أمام أو ملابس شفافة أو شيئا كالقميص له أكمام واسعة . وهناك الراقصات شبه العاريات كما فى ولائم السادة والأمراء .

وتختلف تسريحات الشعر ما بين الشعر المستعار أو الشعر الطويل أو الشعر المربوط بشريط أو الشعر المغطى بطاقية محكمة أو الشعر المزين بالازهار .

وتتعدد أيضا ملابس الرجال وفقا لأنواع الرقصات التى يؤدونها ، فهى على شكل سروال قصير أو شيئا أقرب إلى « الجونلة » أو شيئا يغطى عضو التناسل . وتتراوح أردية الرأس بين طاقية محكمة إلى تاج من سعف النخيل أو البوص على شكل تاج أو طاقية تنتهى بذيل على شكل كرة أو خصلات شعر متدلية من الجانب الأيمن ، والصور رقم (٢٦ ـ ٣٥) تبين هذا التنوع في الملابس وتسريحة الشعر ورداء الرأس .

وليس من الصعب أن نتبين أن هذا التنوع والتباين في الحركات والملابس ووسائل التعبير يعكس خلفيات متباينة لهذه الرقصات من حيث المدلول والنمط والفكرة والهدف ..

من خلال هذا العرض الموجز نستطيع أن نتبين أهمية دراسة مظاهر الحياة في تواصلها لأنها تساعدنا بشكل ملموس على فهم تاريخنا في شموله .

إن العودة إلى الماضي ليست أكثر من محاولة فهم الحاضر . إن الخيط المتصل يعكس درجة من الاستمرار والأصالة تستحق أن نحافظ عليه وننميه حتى وان تعرض لمؤثرات خارجية على مدى التاريخ الطويل .

ينبغى أن نقوم بمسح شامل للرقصة المصرية الشعبية فى القرية والمدينة ، فى شمال مصر وجنوبها ، فى الواحات والنوبة . وحتى يكون هذا المسح شاملا لابد أن يقوم على منهج تاريخى ، نرى المتشابهات ونرجع بها إلى الوراء ونتابع المتغيرات لنضع أيدينا على المؤثرات الجديدة هنا وهناك .

ولعل كلمات مؤرخنا المصرى سامي جبرا التى ذكرها « دريتون » فى كتابه «صفحات من علم العصريات » عن رقصات مازالت تؤدى فى الصعيد تحمل امتداداً تاريخيا طويلا يدعونا إلى أن نتأمل حياتنا الحضارية في خطها التاريخى العام

لا فى صورة معزولة بعضها عن بعض تضيّع معالم ما فيها من أصالة قديمة . لقد حكى سامى جبرا إلى « دريتون عن رقصة يؤديها أهل القرى المحيطة بمدينة ملوى تقوم على الأداء التعبيرى ، نستطيع أن نرى فيها البعد التاريخى ، فهى تقوم على حركات تصور بكائيات إيزيس عند جثمان أوزيريس ، وما مارسته من سحر لتبعث فيه الحياة وكيف حبلت بابنها حوس . وهناك ايضا رقصة « الحمار » التى يعتقد « دريتون » أنها امتداد قديم لمهزلة شعبية تسخر من احتلال الفرس لمصر . إن رقصات كالتحطيب مثلا تحمل ملامح قديمة وجدناها فى رقصات المبارزة بالعصى مثلا . لقد ضاع بكل تأكيد الكثير من الرقصات على مدى الزمن ، كان من الممكن ان تلقى ضوءا على خط التواصل ، ولهذا يتحتم الإسراع في عمل دراسات متخصصة شاملة عن فنونا المختلفة وأصولها القديمة مهما تنوعت هذه الأصول ، وربما كانت المناطق النائية التي لم تدخلها كل مظاهر الحياة الحديثة أصلح الأماكن للبحث عن الأصول القديمة فى فنونا الشعبية . ولكن المدنية الحديثة بوسائلها الترفيقيهة كالتيلفزيون والفيديو لا تترك حيزا معقولا لازدهار فنوننا الشعبية ، رغم أنها يمكن أن تلعب دورا إيجابيا فى هذا الاتجاه ، ومن هنا أهمية اللجوء إلى كل الوسائل المختلفة التى تساعد فى تسجيل ودراسة حضارتنا فى تواصلها . .

إليك بعض المراجع الهامة :

Emma Brunner - Traut, 1938, Der Tanz im Alten Ägypten, Hamburg - New York .

Luise Klebs, 1915, 1922, 1934, Die Reliefe des Aiten Reiches; Die Reliefe des Mittleren Reiches; Die Reliefs des Neuen Reiches (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 3,6,9, Heidelbberg .

Irena Lexova, 1935, Ancient Egyptian Dances, Praha .

Henri Wild, 1963, Les danses sacrées de l'Égypte ancienne (Sources orientales 6), paris .

الموسيقى مصر القديمة

لعبت الموسيقى مثلها مثل الفنون الأخرى دورا هاما فى الحياة المصرية القديمة وكان لها دورها المنفرد أو المصاحب لفنون أخرى كالرقص والغناء ، وتعددت الآلات الموسيقية المصرية الأصيلة والآلات الواردة التي كانت تستخدمها الشعوب المجاورة سواء في أفريقيا أو أسيا .

وما زالت المقابر والمعابد والمتاحف تقدم لنا المادة الأساسية فيما يتعلق بالآلات الموسيقية المختلفة وتطورها العام وكيفية استخدامها وإمكانية توظيفها . والشىء الملاحظ أن المرأة والرجل كان لهما مكانهما فى عالم الموسيقى ، وهذا يوضح مدى شعبية هذا الفن ورغبة الشعب فى عمومه فى ممارسته .

ويفاجأ المرء عندما يعرف العدد الهائل من الآلات الموسيقية التى كانت مستخدمة فى مصر القديمة سواء كانت ألات وترية أو ألات نقر وطرق أو ألات نفخ والصور المصاحبة فى آخر المقال تورينا بعض النماذج .

لقد عرفت مصر مثلا من ألات النقر والطرق الطبلة ومنها الطبلة المعروفة باسم «الدربكة » وكانت الأيدى وسيلة العزف ، يعلقها العازف في رقبته ويعزف عليها بأصابع اليد اليمنى ويقبض على أسفل طرف رأس الطبلة بيده اليسرى ليعزف النغمات العميقة .

وهناك الطبلة الطويلة وطولها يتراوح بين قدمين وقدمين ونصف ، وكان هيكلها من الخشب أو النحاس مغطى بطبقة من الجلد تقطعها حبال على شكل قطرى ، وكان العازف يعلقها فى رقبته ويضرب عليها بيده . وكانت هذه الطبلة شائعة الاستخدام فى الجيش بمصاحبة النفير ، الطبلة فى ضبط إيقاع حركة الجنود والنفير في قيادة الفصائل وتحضيرهم للهجوم ومتابعة تحركاتهم .

وهناك طبلة أخرى تتميز بزيادة عرضها عن طولها ، ويتم العزف عليها بعصاتين ، والعصاة تنتهى بكرة صغيرة تستخدم فى النقر على الطبلة .

أما الدف أو الطار فكان آلة محببة عند المصريين سواء فى الاحتفالات الدينية أو الشعبية ، وكانت على أربعة أشكال الدائرى والمربع والمستطيل والمستطيل الذى يتكون من مربعين يفصلهما حاجز . وكان يتم العزف على الدف باليد منفردا أو بمصاحبة القيثارة ، وكانت النساء والرجال يعزفون على الدف ولكن الأعم النساء ، وكن يرقصن بمصاحبة العزف .

وهناك أيضا الشخيخة ويتراوح طولها بين ثمانيه وثمانية عشر بوصة . وكانت تصنع من البرونز أو النحاس الأصفر ، وكانت تغطى أحيانا بطبقة من الفضة أو ماء الذهب وكانت الحلقات المعلقة على الأوتار من طرف إلى آخر تتحرك وتحدث صوتا عندما يمسك العازف بالآلة فى وضع عمودى ويهزها ، وكانت الشخشيخة أيضا تتخذ اشكالا متعددة سواء المقبض أو الجسد وتتعدد زخرفتها ايضا .

ومن الآلات الوترية القيثارة التى تميزت بالتعدد فى الشكل والحجم وعدد الأوتار حدها الأدنى أربعة وحدها الاقصى اثنان وعشرون وترا ، والقيثارة كبيرة الحجم يزيد ارتفاعها عن قامة الرجل . وكان عادة يتم تزيين القيثارة بحلية على شكل زهرة

اللوتس أو رأس ملك ، وأوتارها تصنع من امعاء الأغنام وغطاؤها . جلد ثور أو جلد عادى . وكانت العادة أن تقف القيثارة على قاعدة الأرض أو على كرسى أو حامل يثبت عليه الجزء الأسفل من القيثارة ، وأحيانا كان العازف يقف حاملا القيثارة على كتفه أو محتضنا إياها (تأمل الصور المرافقة) . ومن الأشكال غير المألوفة قيثارة على شكل مثلث تنتهى بحلية على شكل رأس أوزة وعدد اوتارها تسعة .

وهناك ايضا آلة شبيهة بالجيتار لها ثلاثة اوتار . وكان هذا الجيتار المصرى يتكون من جزأين ، عنق طويل منبسط وجسد بيضاوى مجوف من الخشب ومغطى بطبقة من الجلد ، فى سطحه الخارجى ثقوب تسمح بانتقال الصوت ، وفوق هذا الجسد أو العنق كانت تمتد الأوتار الثلاثة مثبتة فى الجزء الاعلى من العنق بعدد مماثل من المفاتيح ومثبتة فى الجزء الأسفل بقطعة خشبية أو عاجية مثلثة الشكل لترفع هذه الاوتار إلى ارتفاع معقول ، وكان طول العنق ضعف أو ثلاثة أضعاف طول الجسد . وكانت هناك ريشة للعزف معلقة فى الجيتار بواسطة شريط . وكان العازفون عادة يقفون أثناء العزف سواء كانوا رجالا أو نساء والبعض يرقص أثناء العزف .

ومن الألات الوترية الكنارة وتتعدد أوتارها ما بين ثلاثة وثمانية عشر وترا ، وكان يتم العزف عليها عادة بالأيدى وتزينها حلية على شكل حيوان محبب منحوت من الخشب .

أما ألات النفخ فكان منها الناى وكان فى أول الامر بسيطا ، له ثقوب قليلة لا تتعدى الأربعة أول الأمر وزادت على الايام ، ثم أمكن إدخال تحسين عليه بإضافة فتحة جانبية للفم ، وكان يصنع من البوص ، ثم بمرور الايام أصبح يصنع من مواد

لها رنين . وكان الناى يستخدم فى الحفلات والمواكب الدينية ، وكان عازف الناى يعزف واقفا أو راكعا أو جالسا على الارض . والملاحظ أن الرجل كان مختصا بالعزف على الناى الذى كان يتفاوت فى الطول . واستخدم المصريون المزمار أيضا وكان مقصورا على الرجال ، ويتراوح طوله ما بين سبع وخمس عشر بوصة ، بعضها له ثلاث فتحات ، وبعضها أربع فتحات ، وبعضها كان مزودا بفتحة صغيرة للفم من نفس مادة المزمار ، وبعضها مزود بقشة سميكة موضوعة فى تجويف المزمار ، الجزء الأعلى مضغوط حتى لا يترك إلا حيزا قليلا لدخول النفس .

وهناك أيضا المزمار المزدوج الذى كان يتكون من مزمارين ويستخدم العازف يدا فى العزف على واحد واليد الثانية فى العزف على الثانى . وكان هذا المزمار المزدوج يصنع من البوص أو من أعواد نباتات برية أو الخشب الرنان أو من قرون الاغنام أو من العاج أو العظام أو الفضة . وكان من المألوف أن يعزف النساء على هذه الآلة وهن يرقصن ، وكان أحد المزمارين يصدر الطبقات العليا من الصوت والآخر يصدر الطبقات الدنيا .

وتعتبر الزمارة المصرية الحديثة امتدادا لهذا النوع من المزمار وإن كان صوتها خشنا رتيبا . هذه عجالة سريعة عن أهم الآلات الموسيقية المصرية القديمة ، ولكن قد يكون من المهم أن نعرف ماهية الموسيقى المصرية القديمة ، ما هى ملامحها وما القواعد التى كانت تقوم عليها ، وهل من الممكن أن نصل إلى صورة تقريبية عما كانت عليه . والواقع أن الإجابة على هذا السؤال صعبة أو لا لأن كل ما لدينا ألات موسيقية مرت عليها أزمنة طويلة واعتراها كثير من التآكل والتغير بحيث يصعب الاعتماد على الحكم على ما تصدره من أصوات ومدى هذه الاصوات وتنوعها ، ثانيا ، لأن بقايا الأغانى القديمة التى كانت تصاحبها هذه الآلات الموسيقية من الصعب

تحديد ملامحها الصوتية لأن قدرتنا على قراءة اللغة بحروفها الساكنة والمتحركة وتحديد الايقاع الصوتى مازالت مسألة محل خلاف ، وثالثا لأن اللوحات المختلفة التى تكشف عن هذه الآلات المسيقية والعازفين والحركات المختلفة التى تصدر عنهم وتفسيرها الموسيقى مازالت مسألة مفتوحة للنقاش ، ومن هنا لا نستطيع أن نحسم تماما ما نصل إليه من وجهات نظر أو تفسيرات . ولكن على أية حال نستطيع أن نقول أن هناك مادة متنوعة ومن خلال دراستها وتجميع نتائج هذه الدراسات ومقارنتها بعضها ببعض يمكن أن نصل إلى حل بعض الألغاز وبلورة بعض الافكار التى تنير لنا الطريق . فهناك أولا الآلات المختلفة وهناك ثانيا اللوحات المتعددة التى تعطى صورا مختلفة للعزف ، وهناك الامتداد التاريخى لفن الموسيقى المصرى القديم ممتدا عبر المرحلة القبطية والمرحلة الإسلامية فى الصورة الشعبية .

ولقد حاول علماء الموسيقى بصورة أو أخرى أن يمسكوا بهذه الخيوط ليصلوا إلى بعض الاستخلاصات .

ولقد لعب الباحث الموسيقى « هيكمان » H. Hickmann دورا هاما فى دراسة الموسيقى المصرية القديمة ومحاولة التعرف على خصائصها ، وقد سلك أكثر من طريق لمحاولة كشف النقاب عن الجوانب الغامضة ، فحاول عن طريق تتبع الرسوم المتعددة التى يظهر فيها الموسيقيون أن يعطي تفسيرا لبعض الرموز والحروف المصرية القديمة باعتبار أن لها دلالات موسيقية خاصة . وتتبع « هيكمان » أيضا حركة الذراع واليد ولاحظ أن هناك أشكالا مختلفة لحركة أصابع اليد وللعلاقة الحركية بين جزأى الذراع ، فالجزء الأعلى يتخذ أوضاعا مختلفة مثل الوضع العمودى أو المائل أو زاوية قائمة أو حادة . لقد أوضح أن لكل حركة دلالتها الموسيقية الخاصة (تأمل الصور المرافقة) . لقد استخلص فروقا فى التعبير الموسيقى ، فهو لا يستبعد مثلا أن زاوية

الذراع القائمة تعنى صوتا أكثر ارتفاعا أو انخفاضا عن النغمة الآساسية . لقد حاول من خلال دراسة لحركة اليد والأصابع فى أوضاع مختلفة أن يصل إلى لون من التحديدات الموسيقية .

وقد نتفق أو نختلف مع « هيكمان » ولكن المهم أن نعطى عناية شديدة للرموز والحروف والحركات المصاحبة للوحات الموسيقية لأنها متنوعة وهذا يعنى تعدد الوظائف فى الإطار الموسيقى . وحاول « هيكمان » أن يجد فى الموسيقى المصرية القديمة ملامح من التطور الموسيقى العام سواء فى طريقة الأداء القائمة على التباين أو التوافق وما فيها من وقفات هارمونية . وهناك أيضا لون من التوجيه الموسيقى للعازفين ، ففى بعض الرسوم نجد أمام كل عازف شخص يقوم بحركات خاصة على العازف أن يترجمها إلى حركات موسيقية (تأمل الصور المرافقة) ، ولابد لها من مدلولات كثيرة سواء فيما يتعلق بالايقاع أو الوقفات الميلودية أو النغمات الموسيقية ، ومن هذه الحركات اليد الممتدة عموديا وضم بعض أصابع اليد كالسبابة واصبع الإشارة أو حركة مميزة لكل من اليدين اليسرى واليمنى (تأمل الصور المرافقة) .

إن دراسة ممنهجة لكل هذه الحركات المختلفة فى الرسوم المتعددة قد تشير إلى أنها المحاولة الأولى لتسجيل لون من ألوان النوتة الموسيقية والقواعد التى تحكم التنوع الصوتى .

ولم يكتف « هيكمان » بالقاء الضوء على الآلات الموسيقية المختلفة وإمكانياتها الفنية فى التعبير وتتبع الحركات المختلفة التى توجه العازفين فى الأداء الموسيقى ، بل حاول أيضا من خلال التواصل ، أى تتبع القديم فى منحاه عبر العصور أن يستفيد من الموسيقى اللاحقة سواء القبطية أو الشعبية فى القاء الضوء والبحث عن الجذور

التى تعود إلى الموسيقى المصرية القديمة . لقد أشار مثلا إلى التصفيق بالأيدى وتحديد الإيقاع بحركة الأقدام واستخدام ألات موسيقية معينة لضبط الإيقاع والتنسيق بين العازف والمغنى وخاصة فى حركة المجموعات ، وهذا كله ينم عن الامتداد الحضارى عبر العصور المختلفة .

لقد كان للتصفيق بالأيدى أكثر من فائدة ، فهو أولا عامل مساعد عند دخول العزف لمصاحبة الغناء وهو ثانيا وسيلة لتحديد نهايات الجمل الموسيقية ومصاحبة الوقفات الموسيقية . وفى مصر لعبت القضبان المصفقة نفس دور التصفيق بالأيدى ، واستمر هذا التقليد حتى القرون الأولى من المرحلة القبطية . ولعبت الشخشيخة دورا مماثلا فى مصر القديمة . واستمر استخدامها فى المرحلة القبطية فى الكنائس بنفس الطريقة التى كانت تتم فى المعابد المصرية القديمة ، وحل محل الشخشيخة بعد ذلك الصنوج أو الكاسات وألة موسيقية على شكل مثلث .

ومن الآلات المصرية القديمة التى حافظت على وجودها على مر العصور الطبلة المعروفة باسم الدربكة ، والطبلة من الآلات الموسيقية ذات الدلالة البالغة فى موسيقانا الشعبية . إن دراسة التواصل فى الموسيقى العصرية والامتداد الحضارى يحتاج إلى لون من الدراسة الشاملة لا الاكتفاء باختيار بعض النماذج الموسيقية هنا وهناك . إن دراسة ممنهجة شاملة تحتاج إلى تضافر جهود أكثر من متخصص فى فروع مختلفة حتى يمكن الحصول على استخلاصات لها صفة التماسك والعمق ، لابد من تضافر العالم المتخصص فى المصريات والعالم المتخصص فى الموسيقى والعالم المتخصص فى الفنون الشعبية حتى تصبح دراساتنا لها صفة الشمول والإلمام بالجوانب المختلفة التى يغنى بعضها بعضا .

إن دراسة لآلاتنا الموسيقية وأغانينا المختلفة حول العمل والحب والتعديد والزار ، اغانينا من أماكن مختلفة من الصعيد والواحات والوجه البحرى وتبويب كل هذه المادة ومقارنتها بالفن المصرى القديم والقبطى لابد أن تغنى دراساتنا عن الفنون الشعبية وتكشف بوضوح عن التواصل فى حضارتنا المصرية .

بعض المراجع الهامة :

Wilkinson, J.G., 1878, The Manners and customs of the Ancient Egyptians, Vol. 1, London .

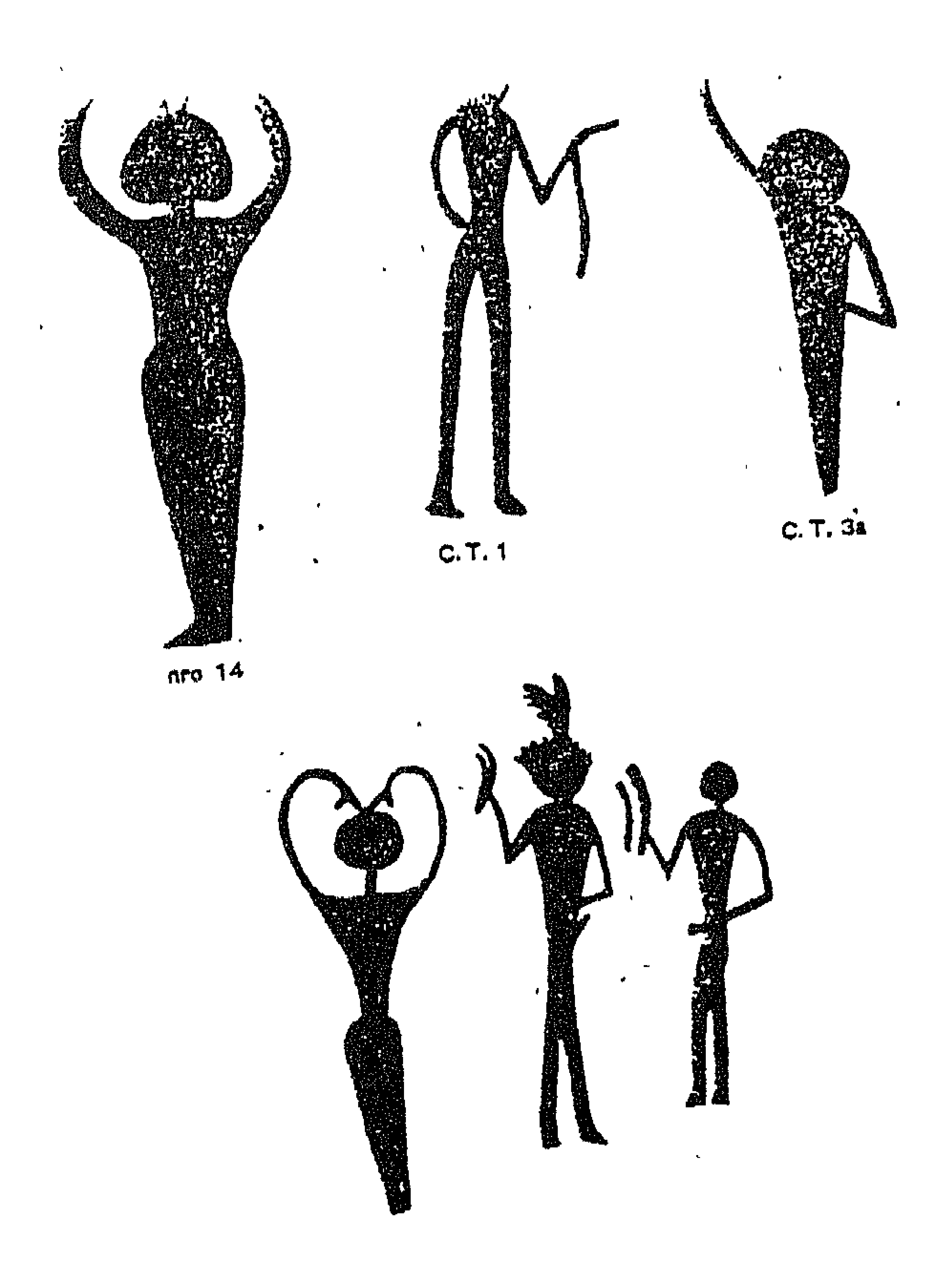
Hiekmann, H., 1956, 45 siecles de musique dans l'E'gypte ancienne, paris.

Hiekmann, H., 1956, Musicologie pharaonique (Collection d'e'tudes musicoloogiques), kehl.

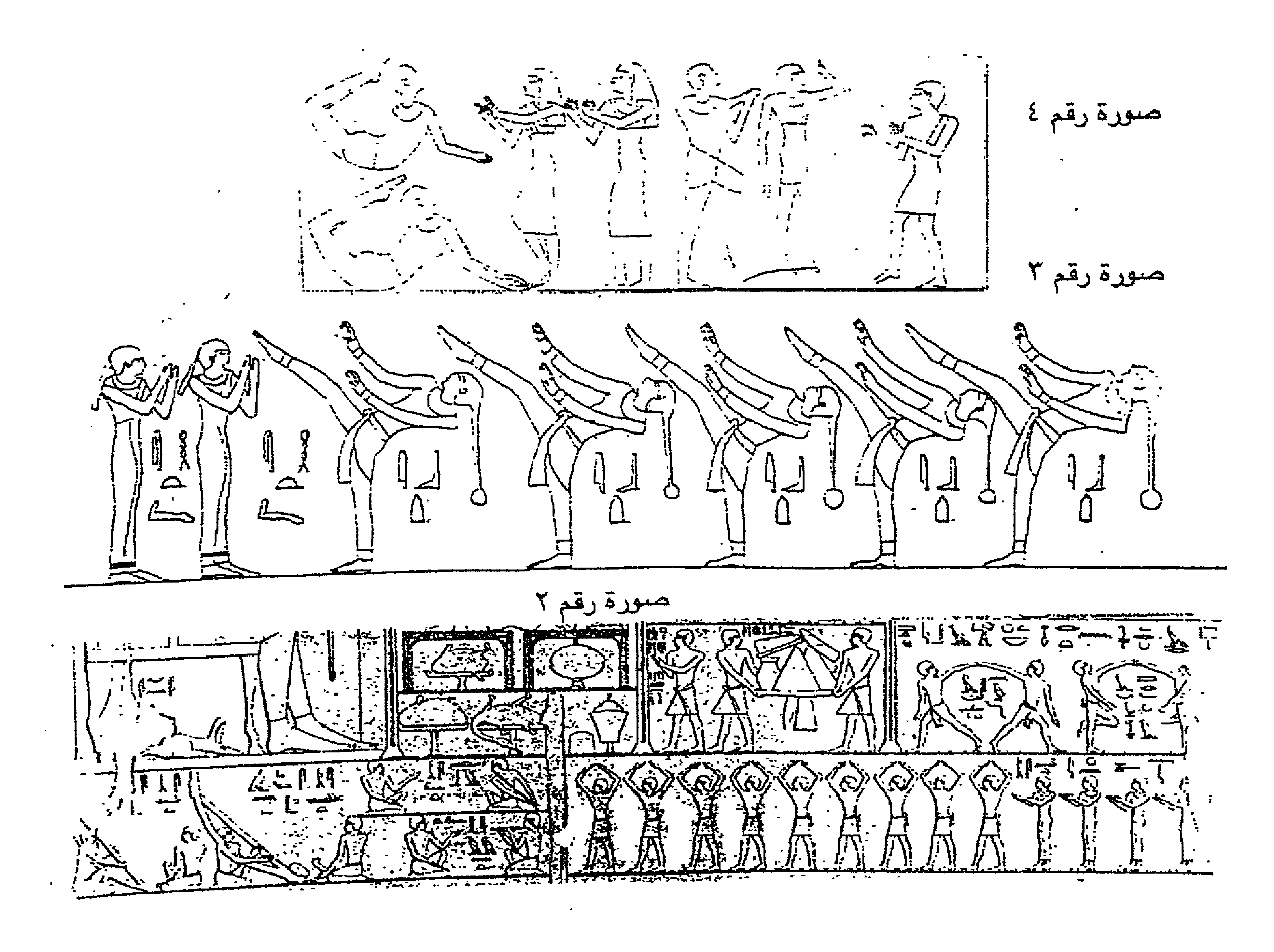
Hiekmann, H., & Cregoire, C., 1958, Catalogue d'enregistrrements musique folklorique egyptienne (Collections d'etudes musicologigues),Baden - Baden .

Hiekmann, H., 1961, Egypten (Musikgeschichte in Bildern, Band 2), Leipzig.

Hiekmann, H., 1958, " La Chironomie dans l' E'gypte pharaonique ",ZÄS" 83, pp. 96 - 129, Berlin .



صورة رقم ١

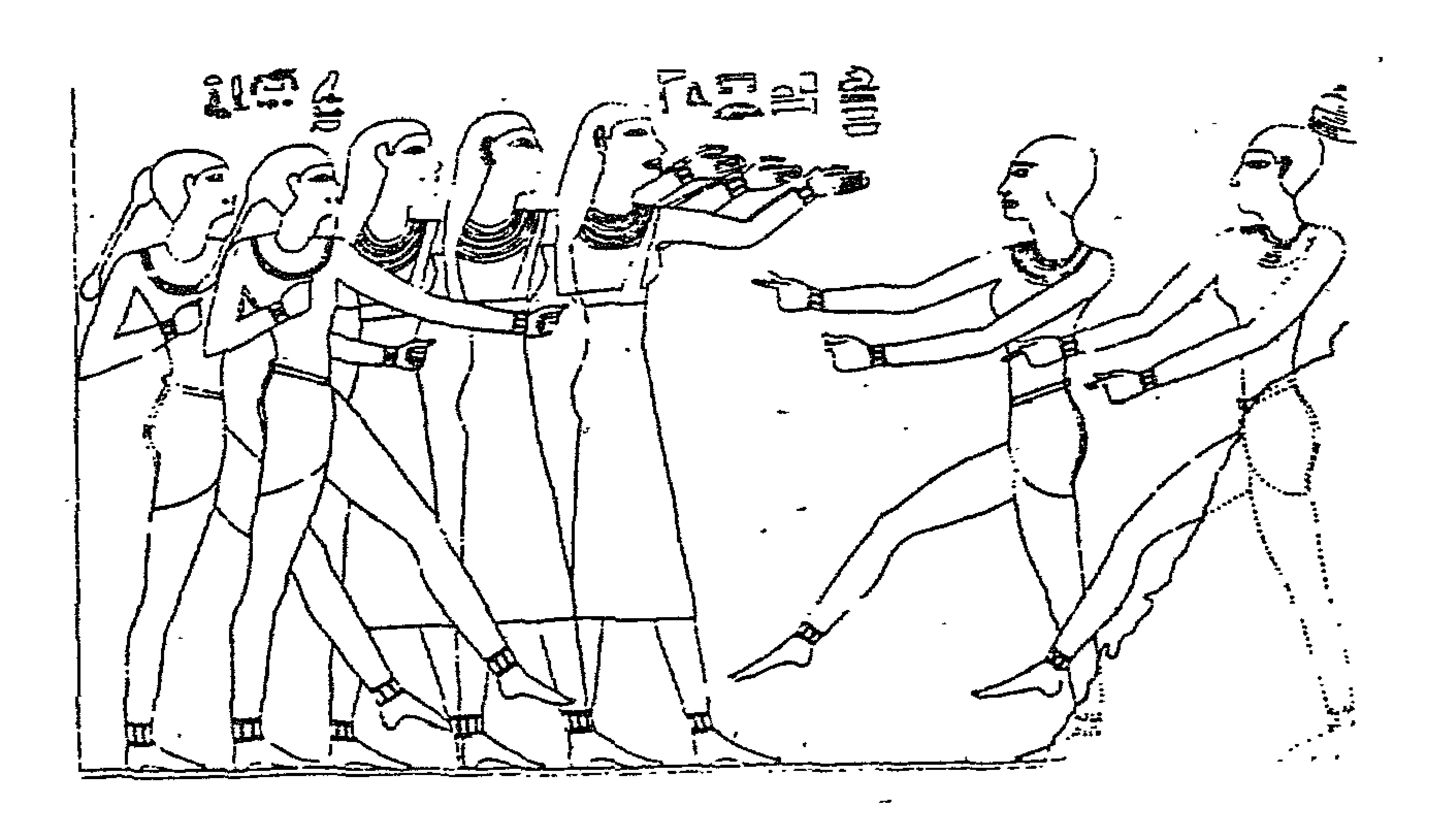


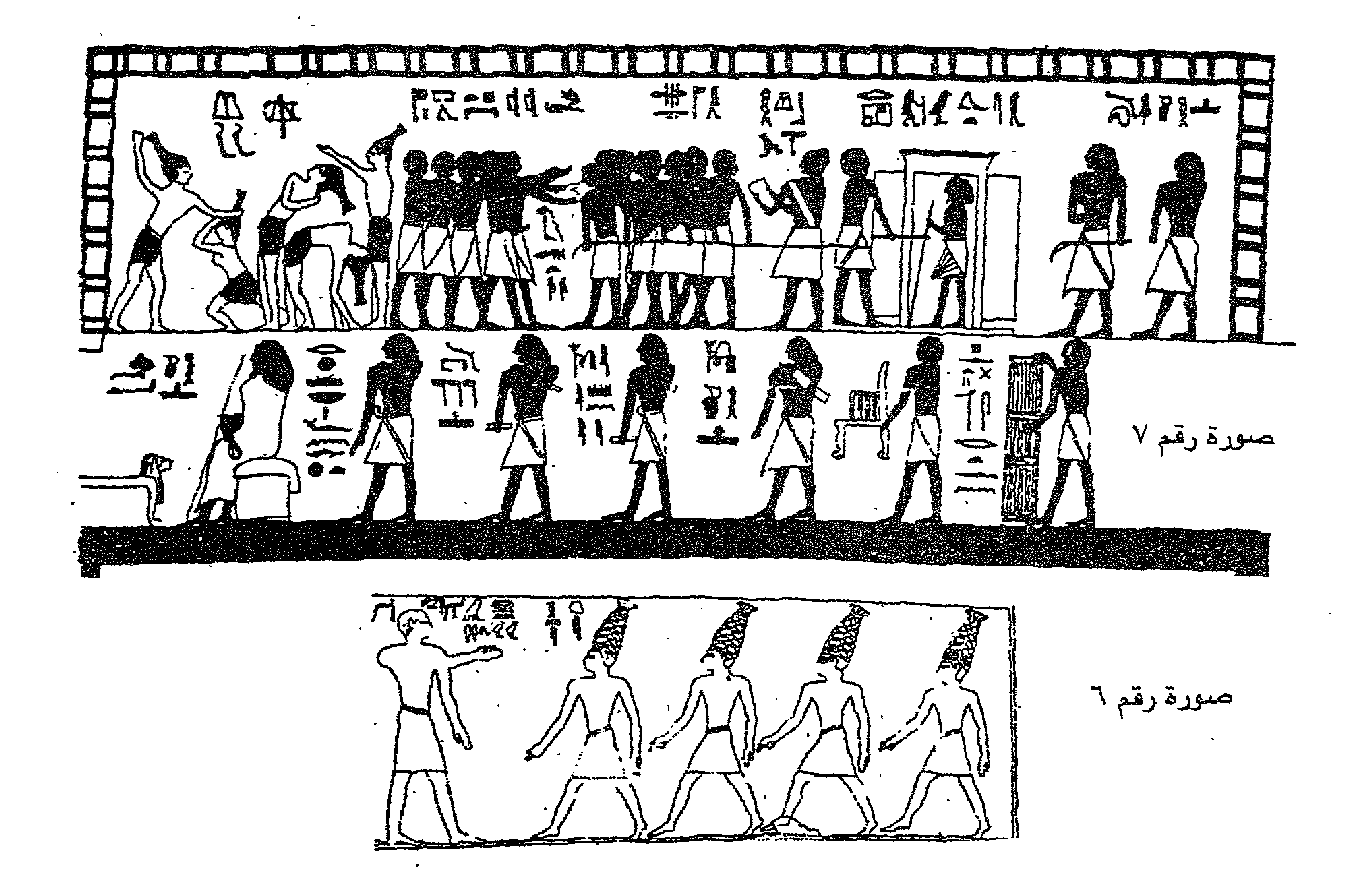
صورة رقم ٤

صورة رقم ٣

صورة رقم ٢

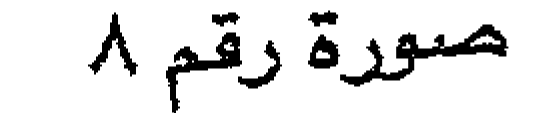
صورة رقم ٥



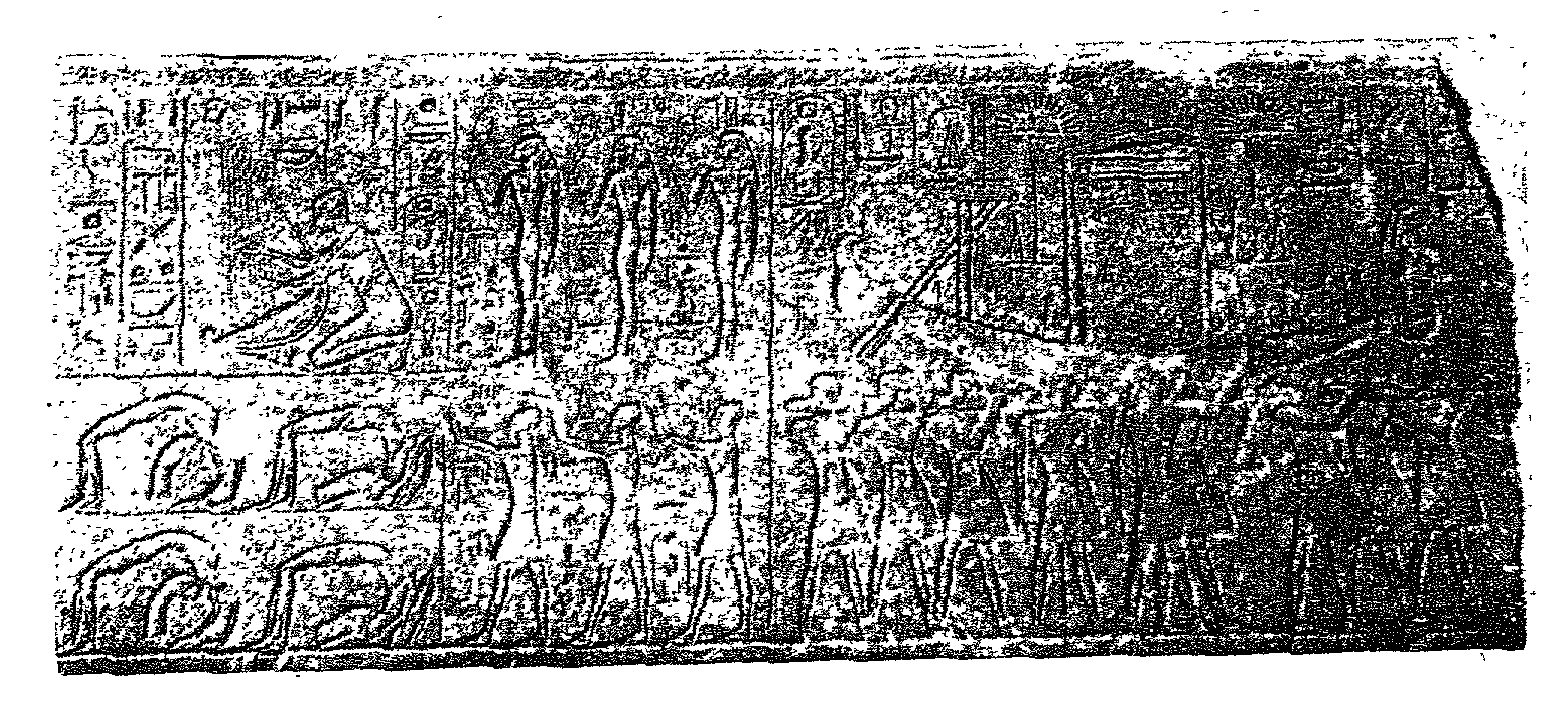


صورة رقم ٧

صورة رقم ٦



صورة رقم ٨



صورة رقم ١٠



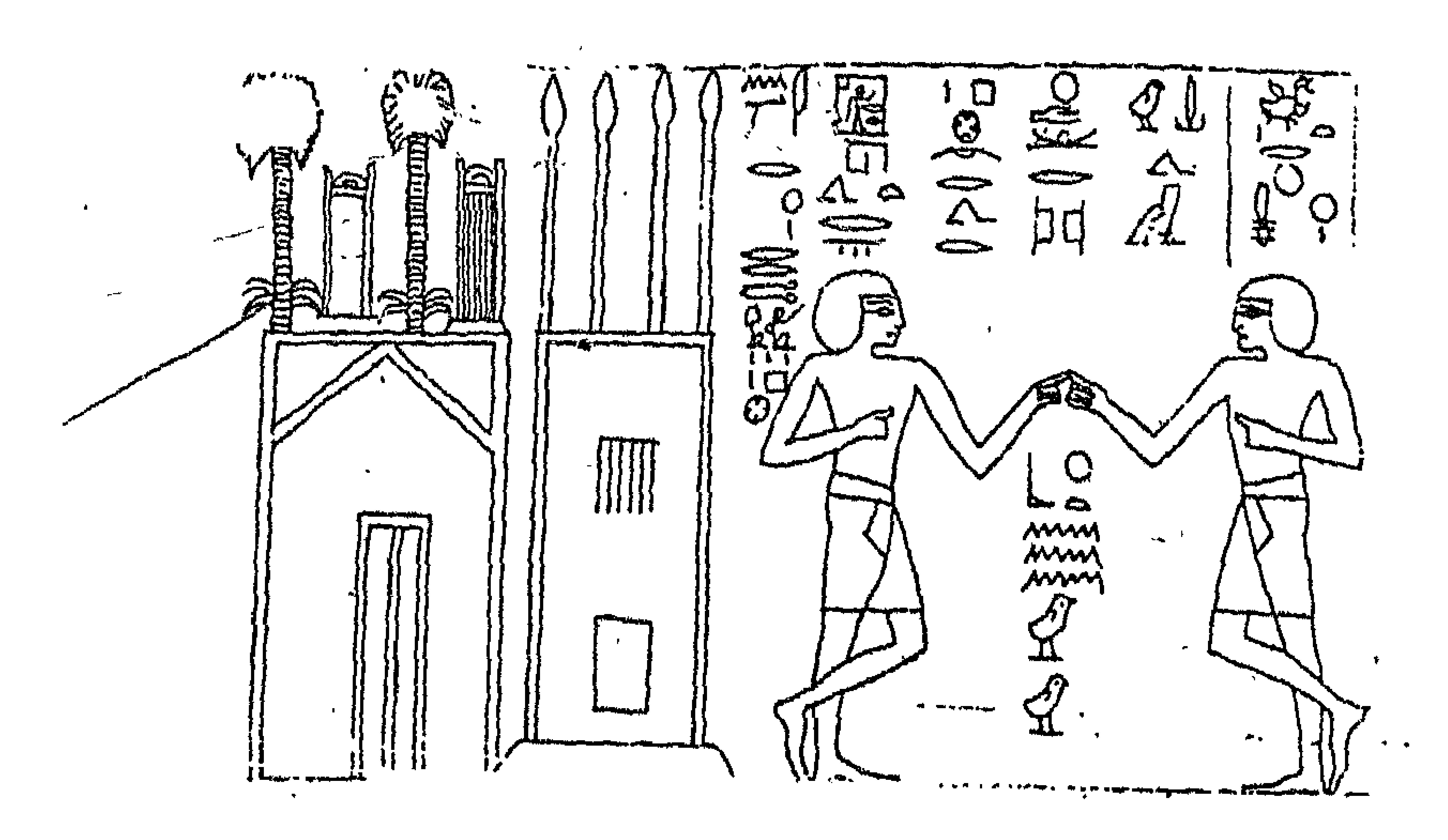
صورة رقم ٩



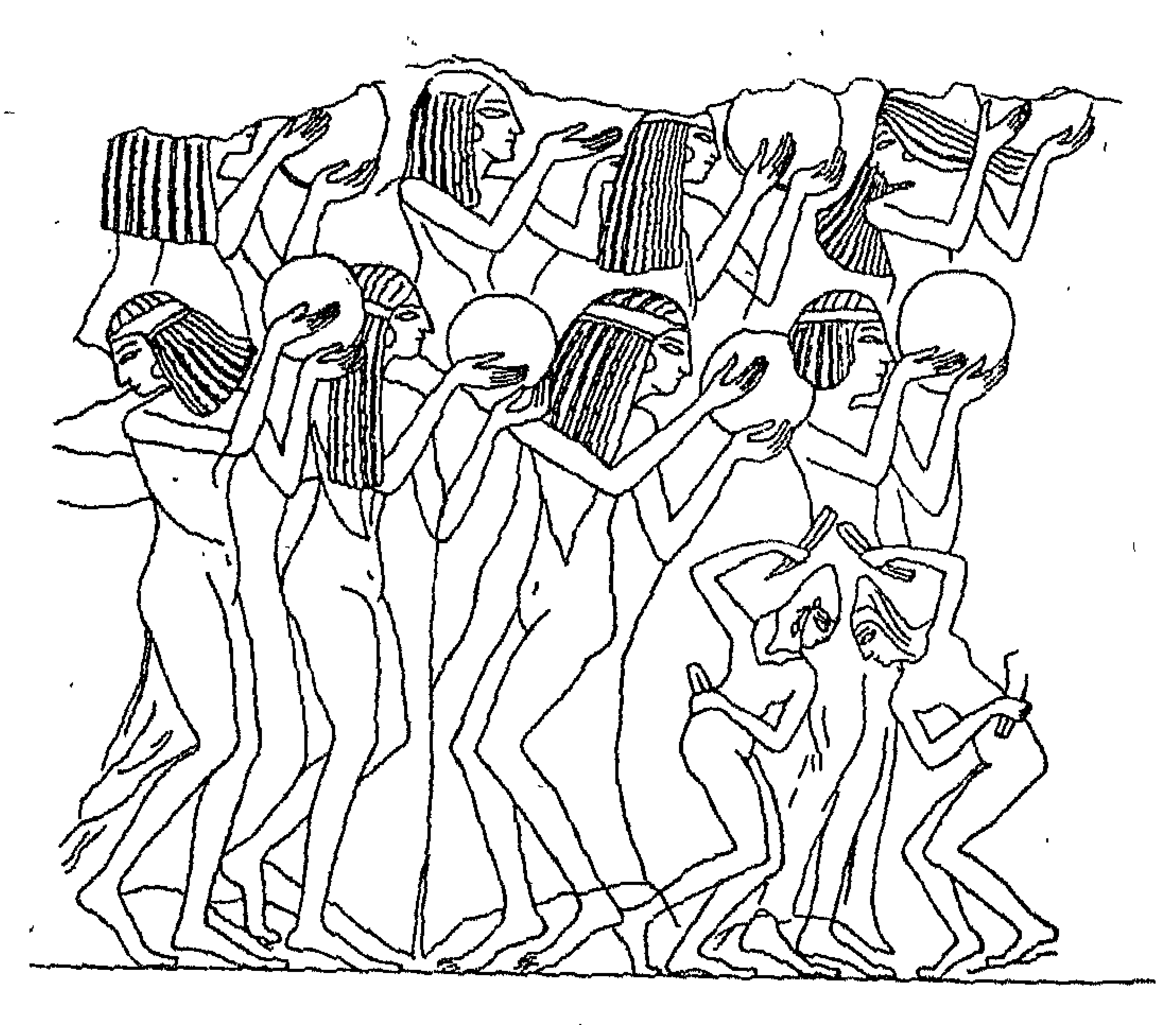
صورة رقم ١٣

صورة رقم ١٢

صورة رقم ١١



صورة رقم ١٤



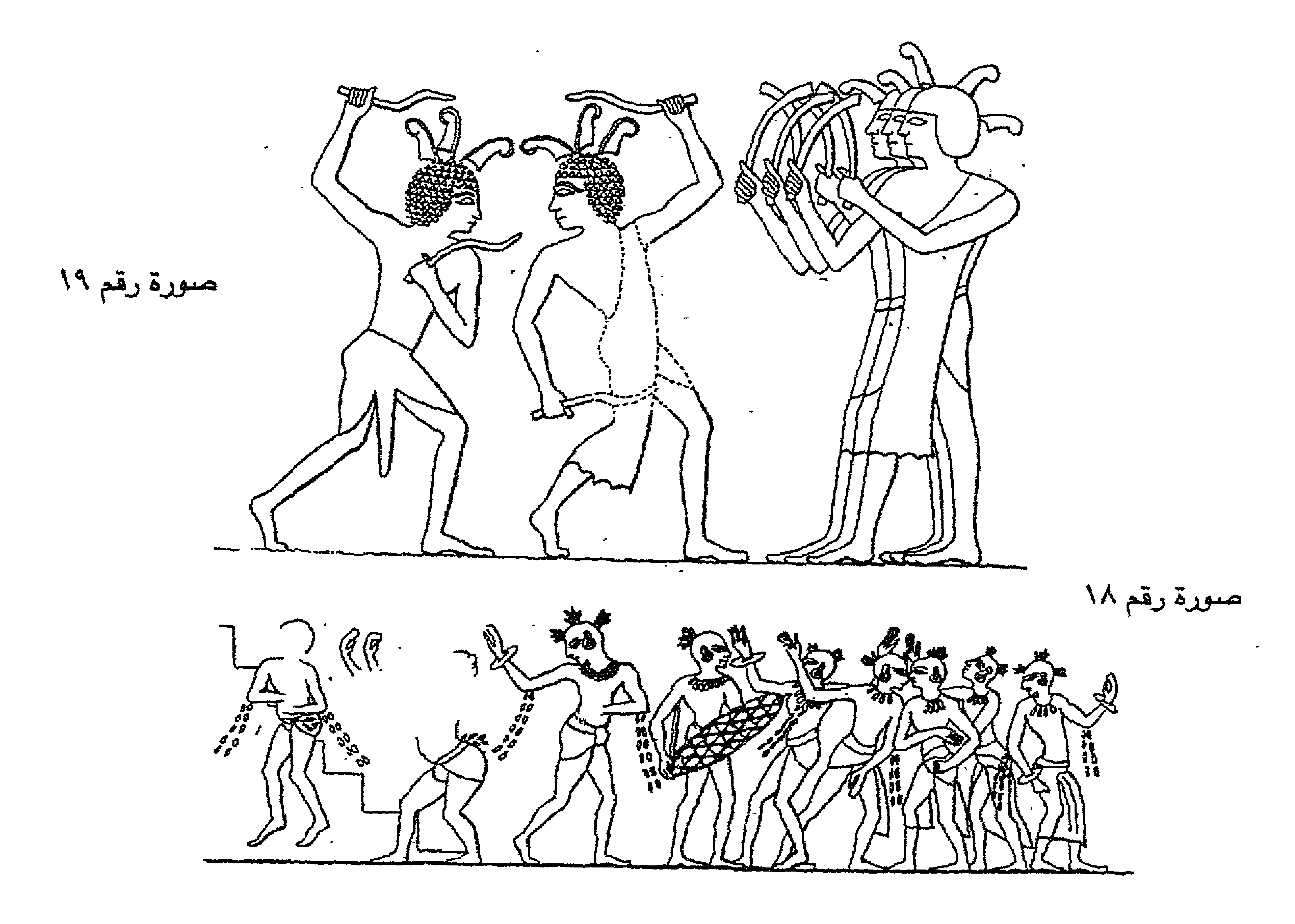
صورة رقم ١٥



صورة رقم ١٧

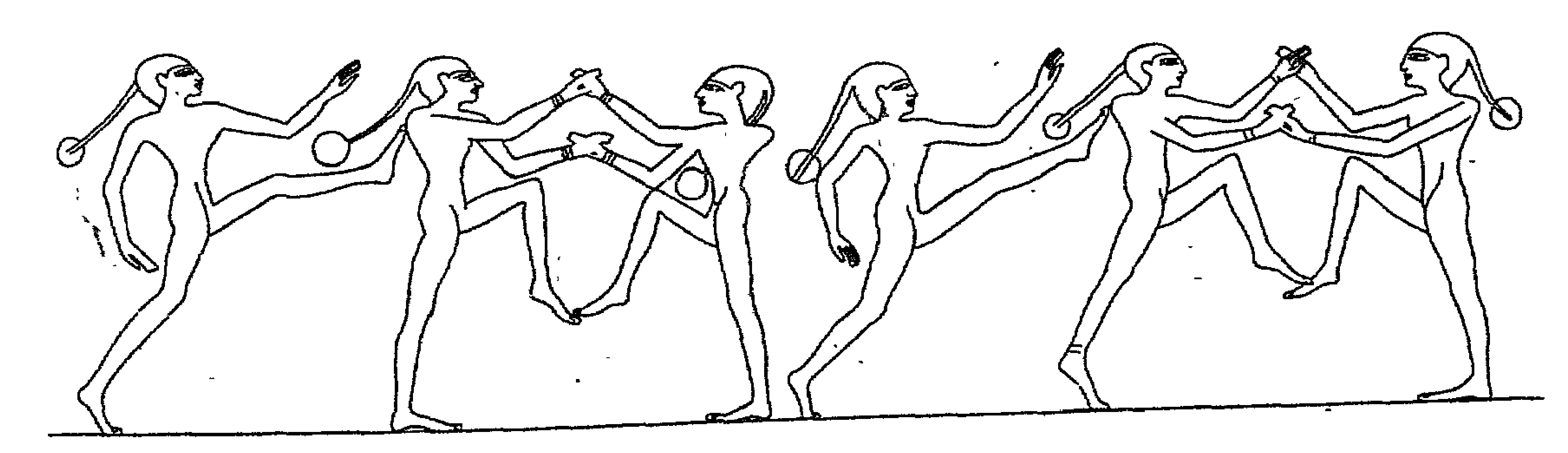


صورة رقم ١٦

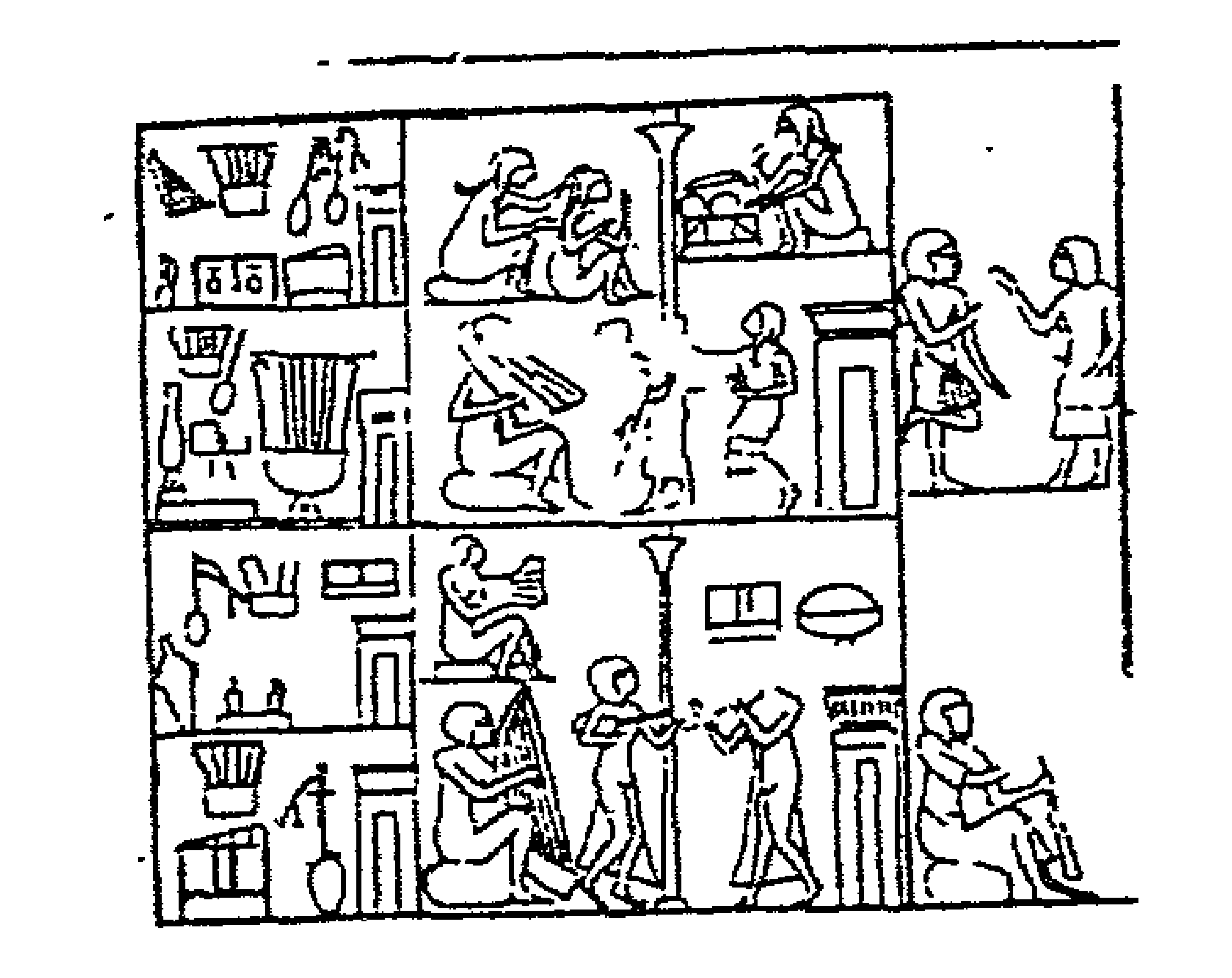


صورة رقم ١٩

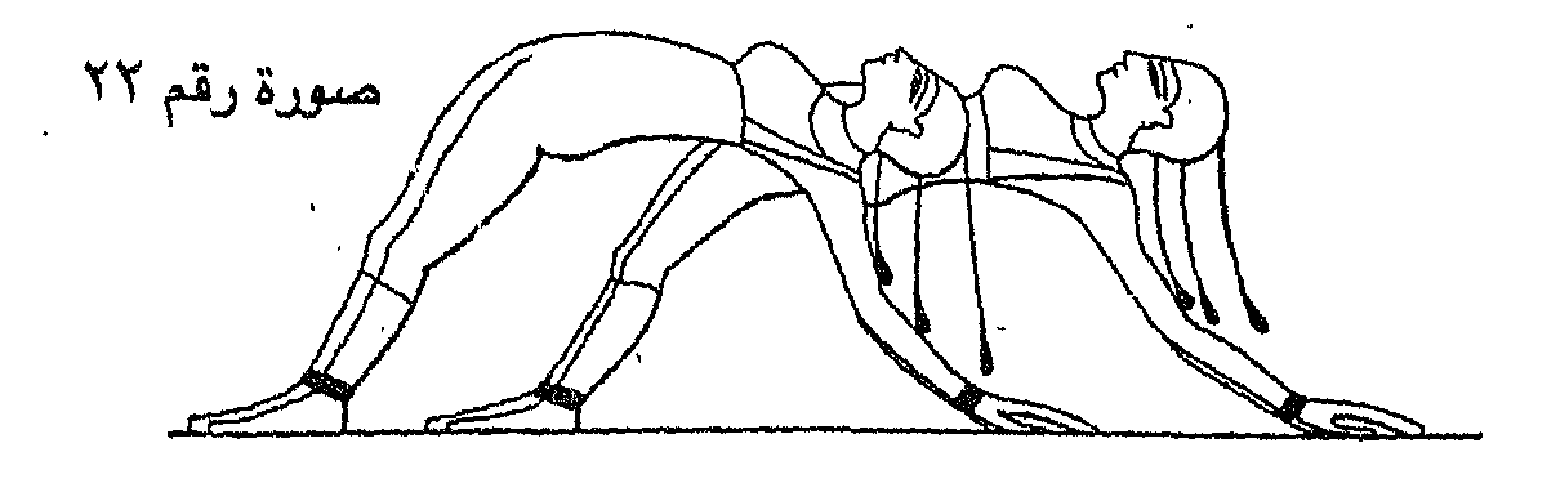
صورة رقم ١٨

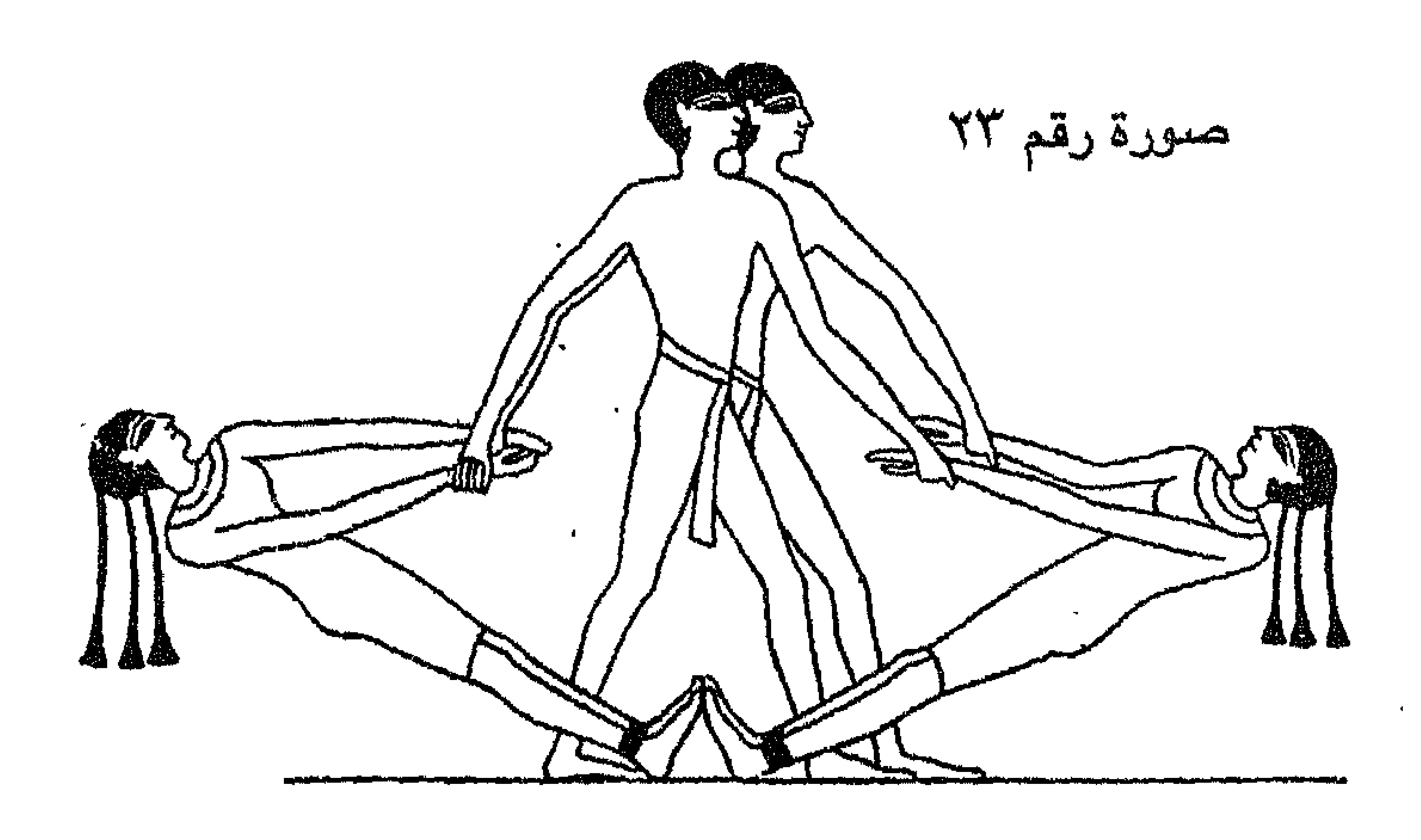


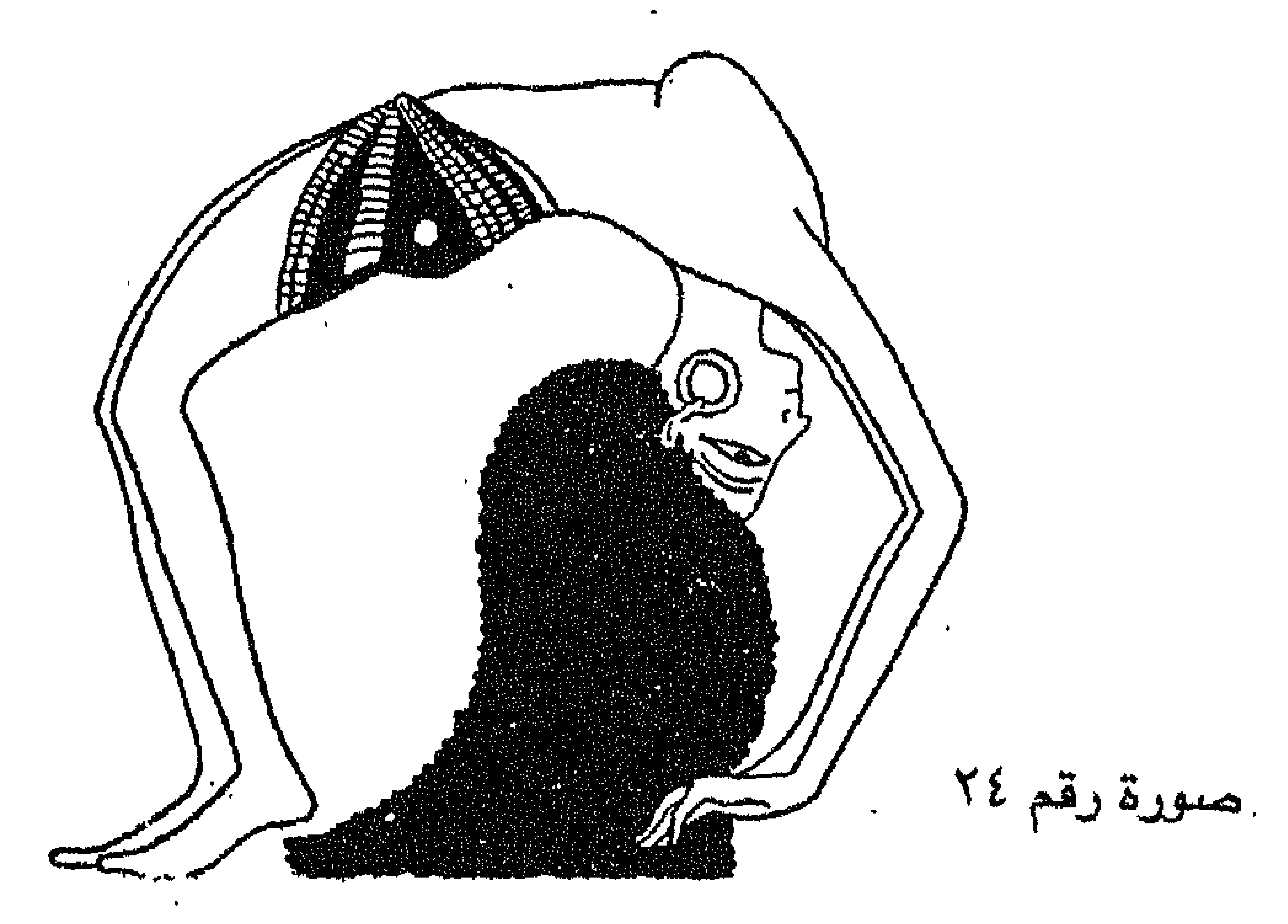
صورة رقم ٢١

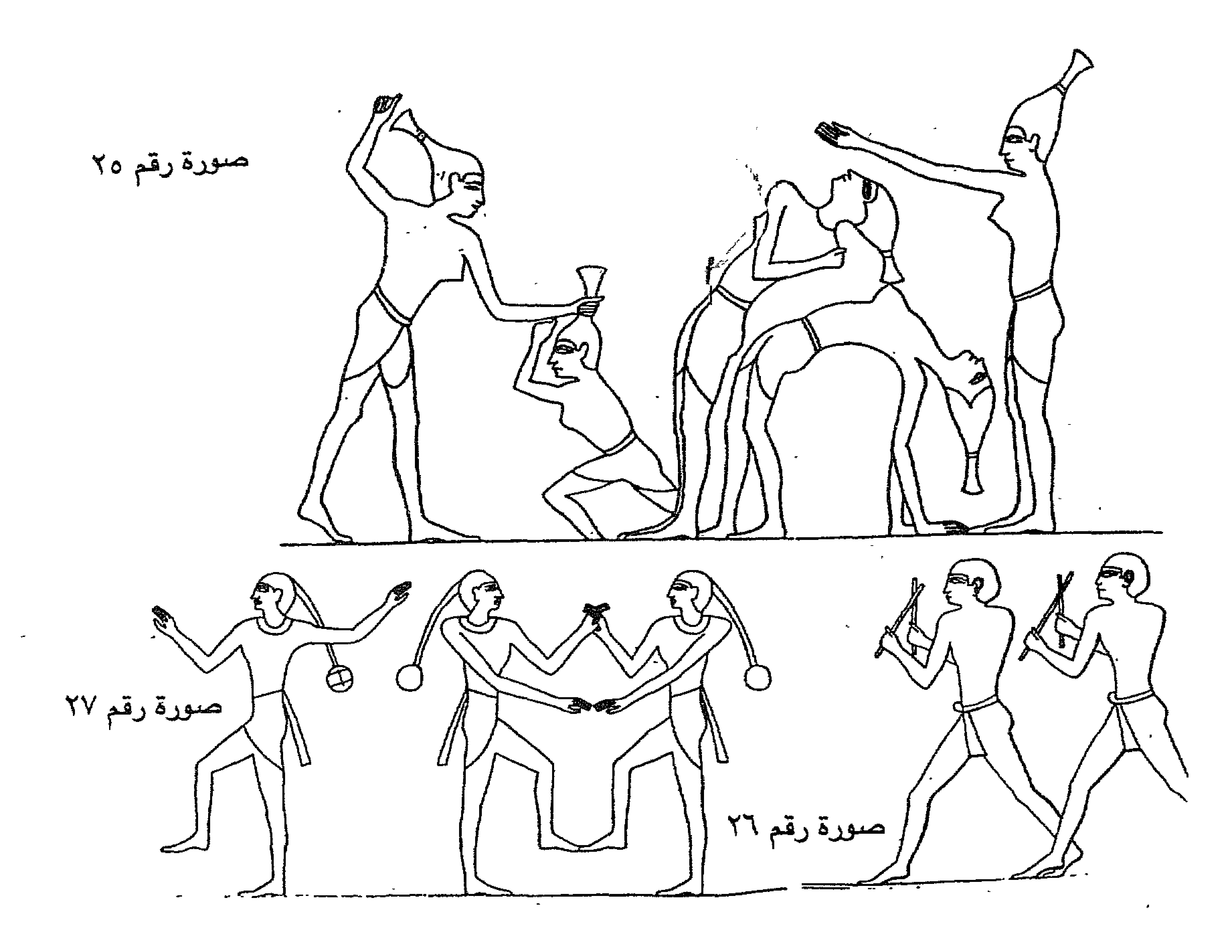


صورة رقم ٢٠


صورة رقم ٢٢


صورة رقم ٢٣

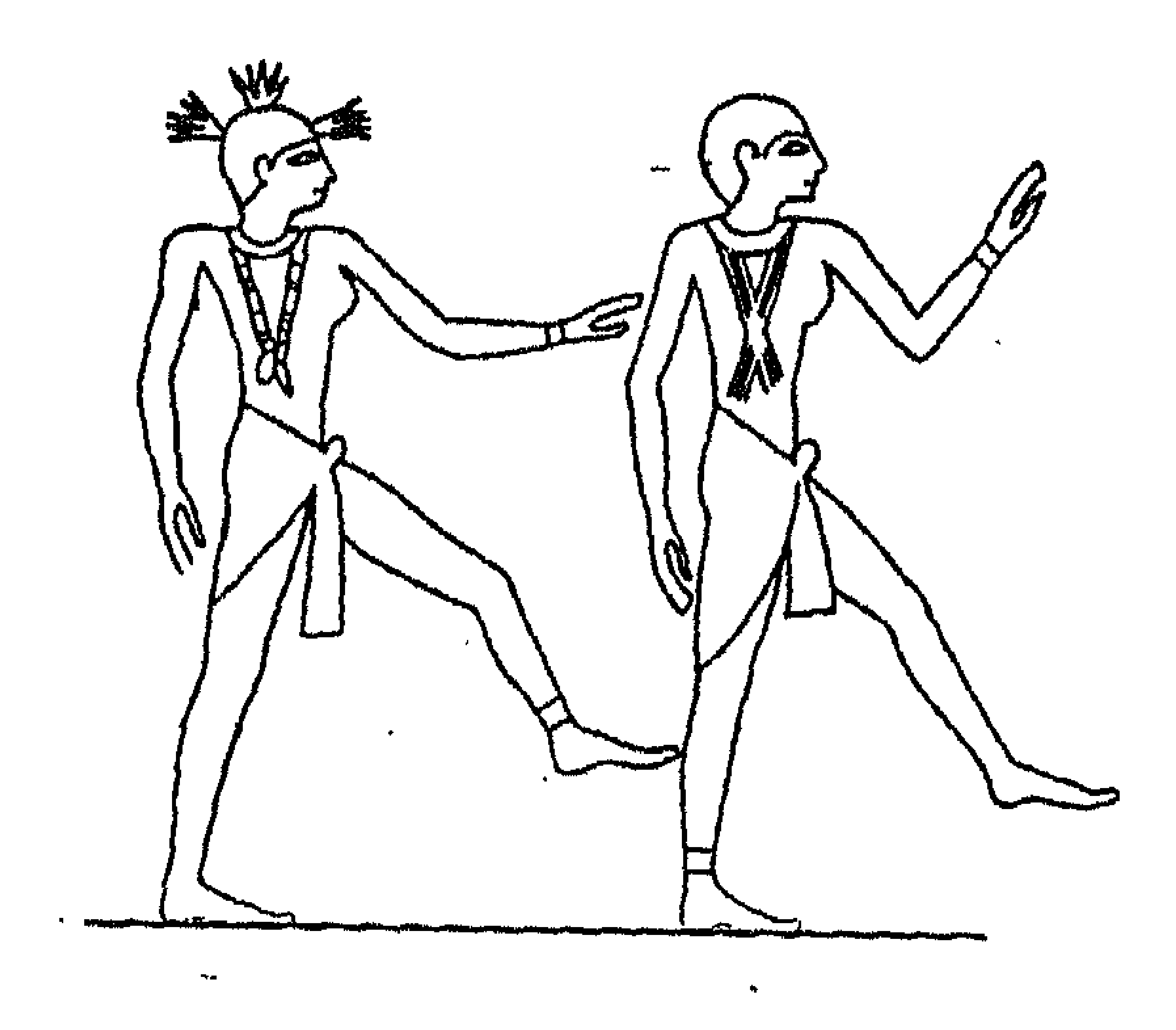

صورة رقم ٢٤



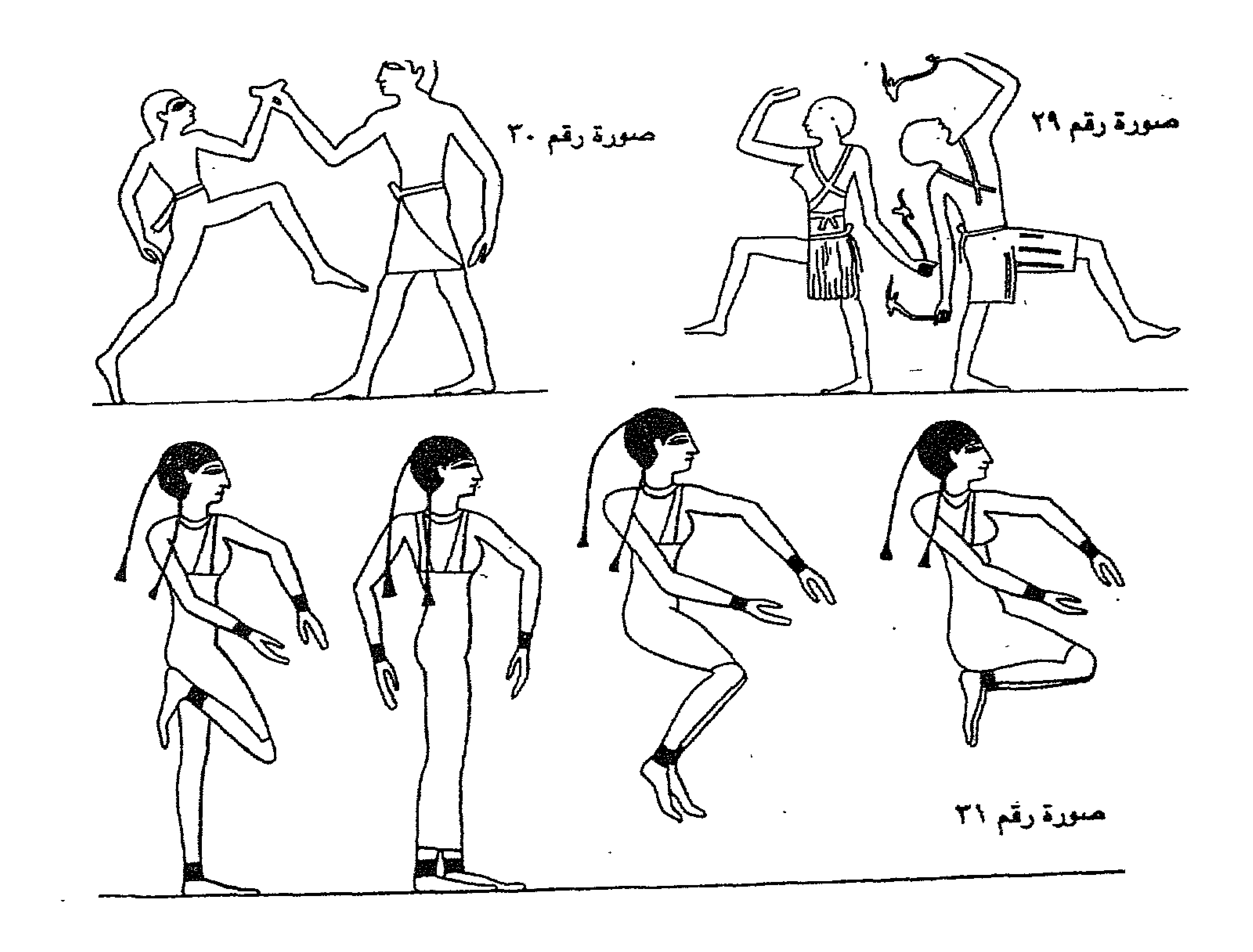
صورة رقم ٢٥

صورة رقم ٢٧

صورة رقم ٢٦



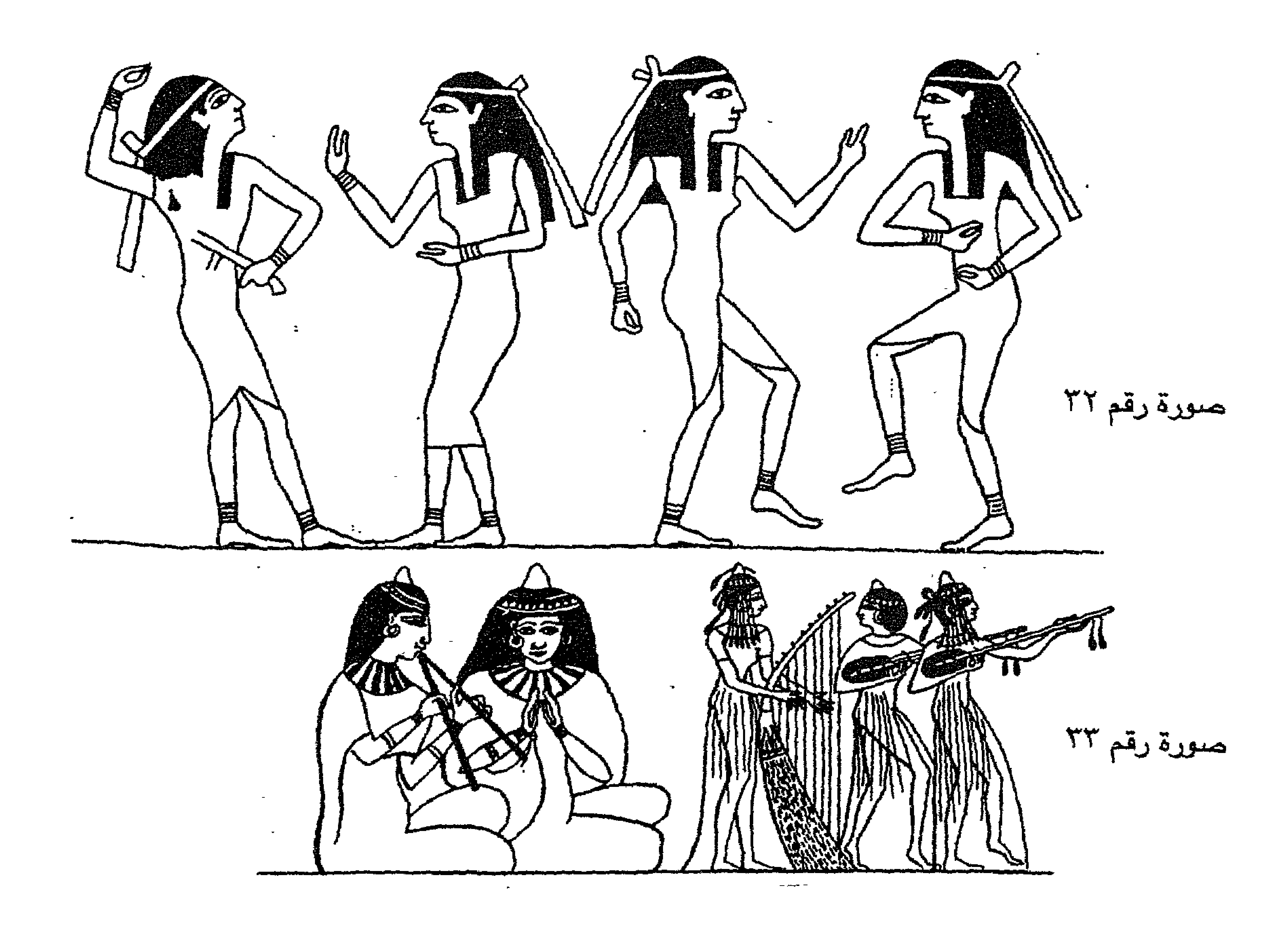
صورة رقم ٢٨



صورة رقم ٢٩

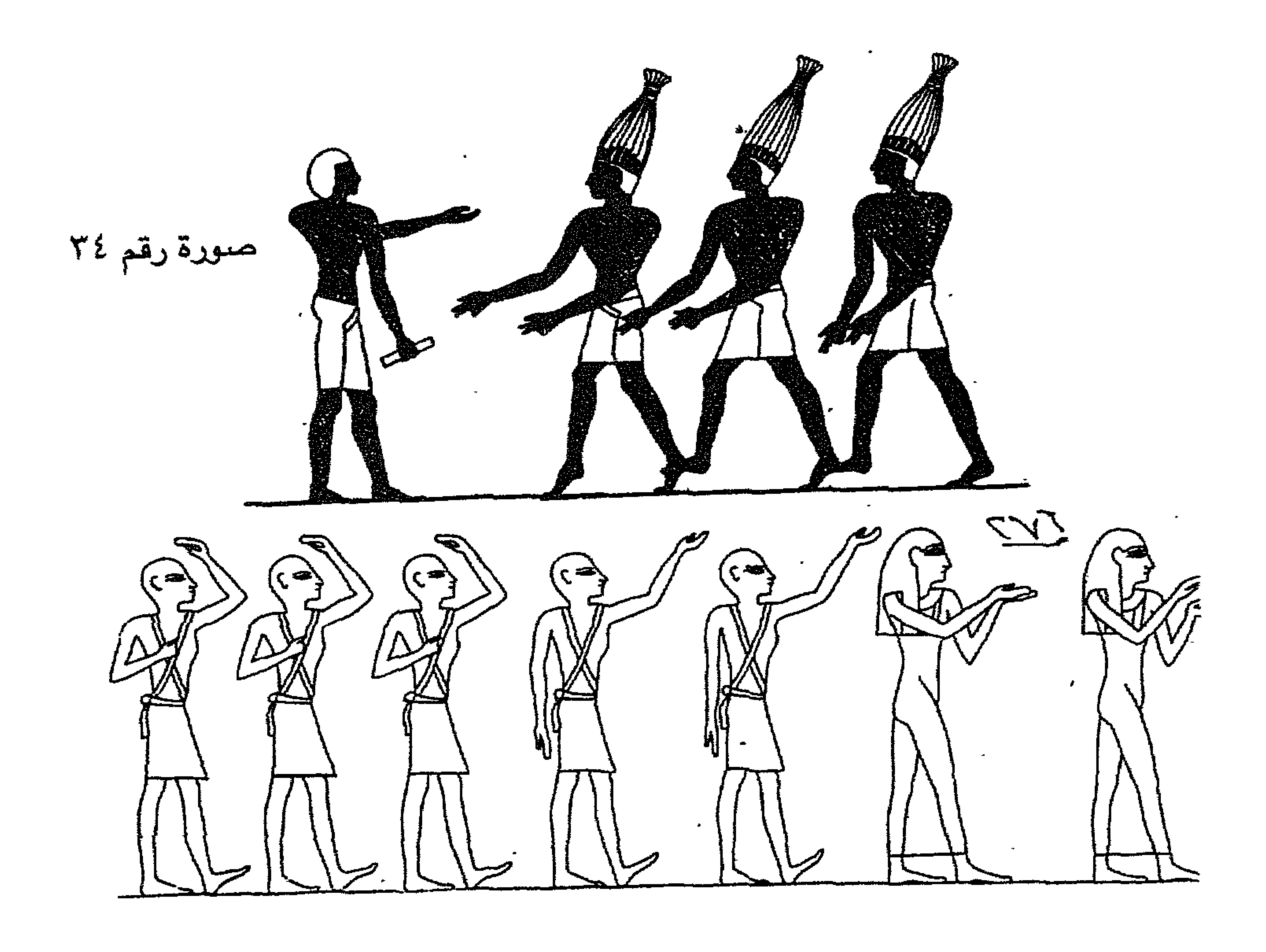
صورة رقم ٣٠

صورة رقم ٣١

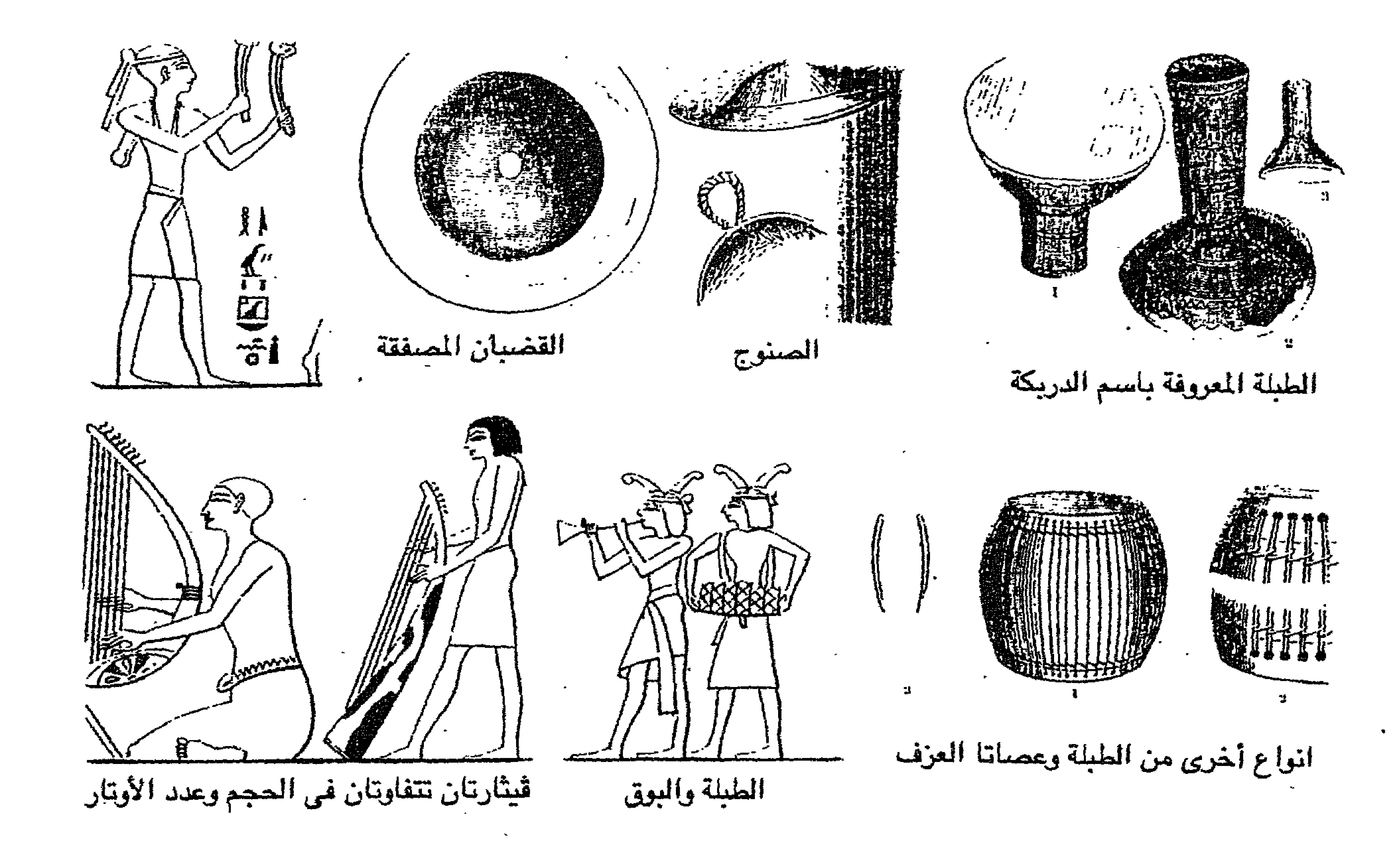


صورة رقم ٣٢

صورة رقم ٣٣



صورة رقم ٣٤



الطبلة المعروفة باسم الدربكة

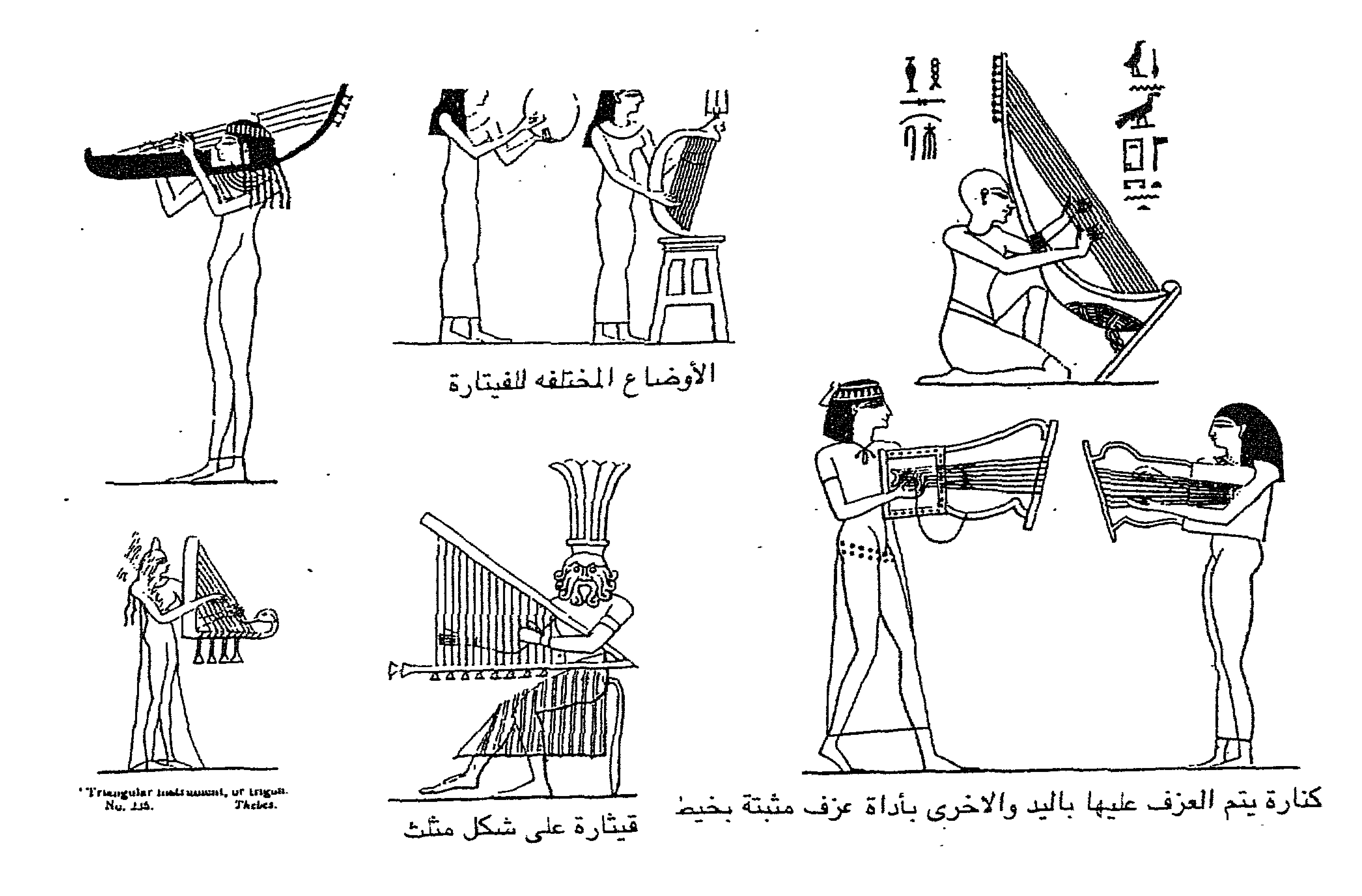
الصنوج

القضبان المصفقة

انواع أخرى من الطبلة وعصاتا العزف

الطبلة والبوق

قيثارتان تتفاوتان فى الحجم وعدد الأوتار

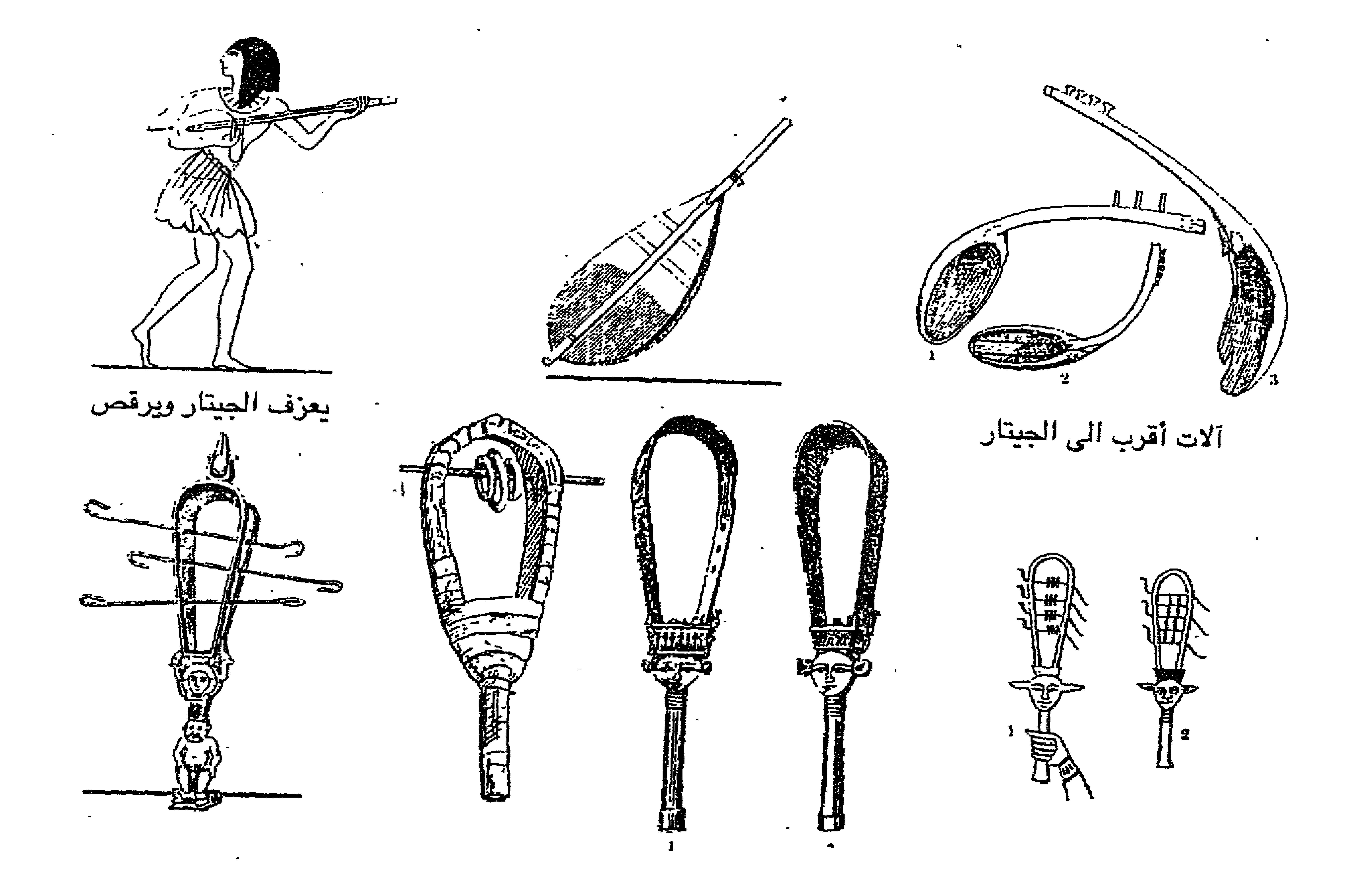


الأوضاع المختلفه للقيثارة

* Triangular instrument, or trigon. No. 215. Thebes.

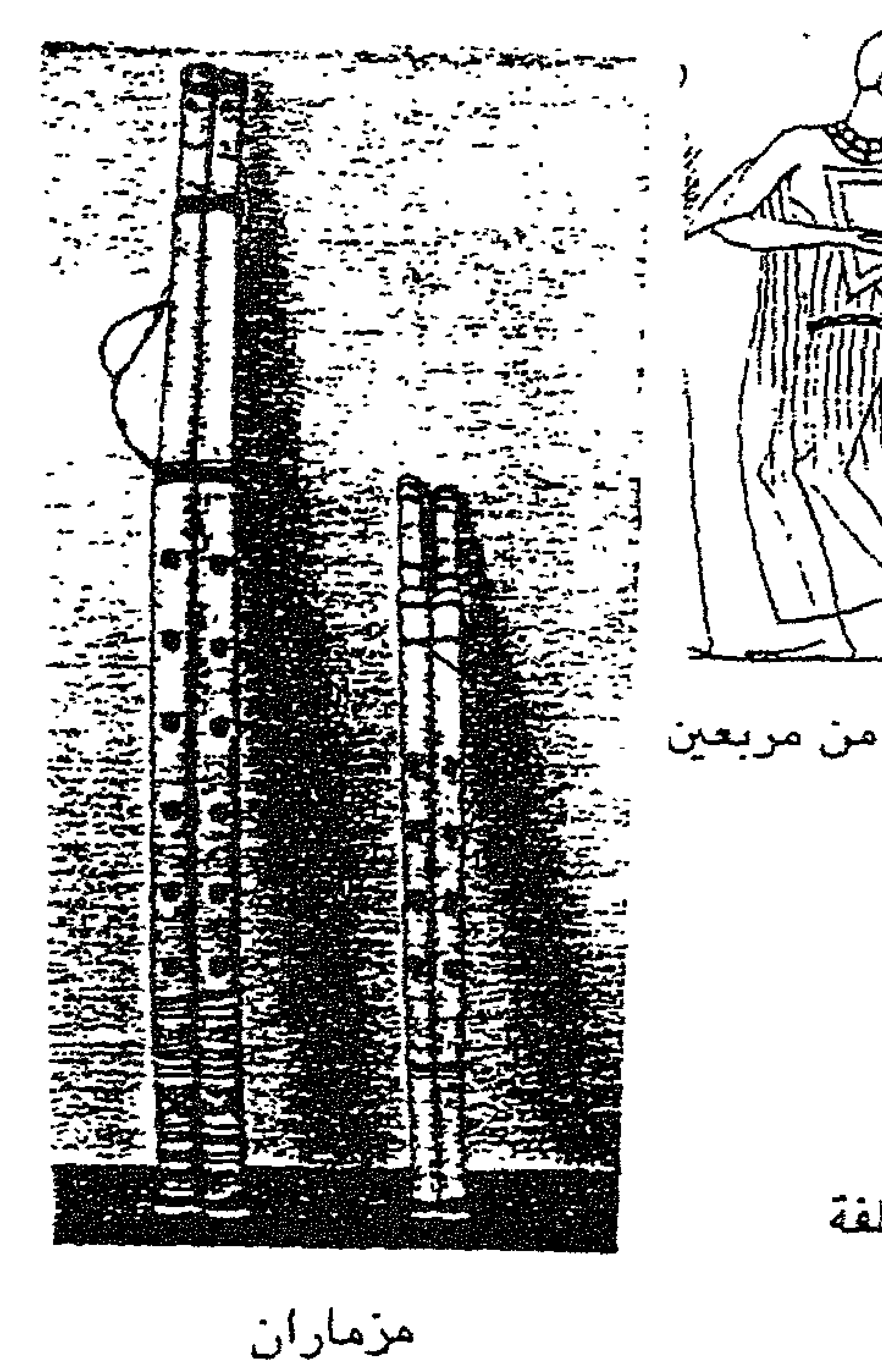
قيثارة على شكل مثلث

كنارة يتم العزف عليها باليد والاخرى بأداة عزف مثبتة بخيط



يعزف الجيتار ويرقص

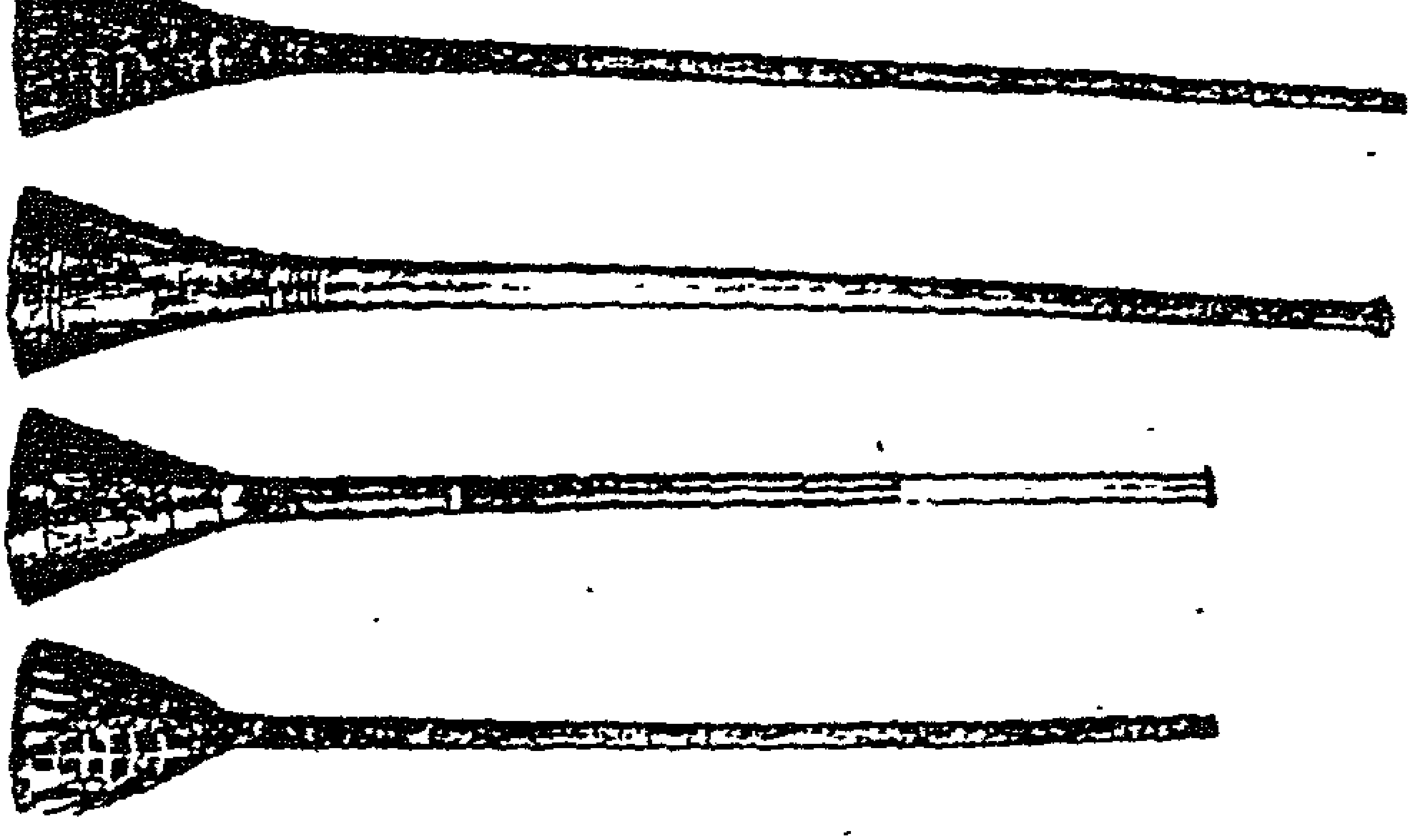
آلات أقرب الى الجيتار



مزماران

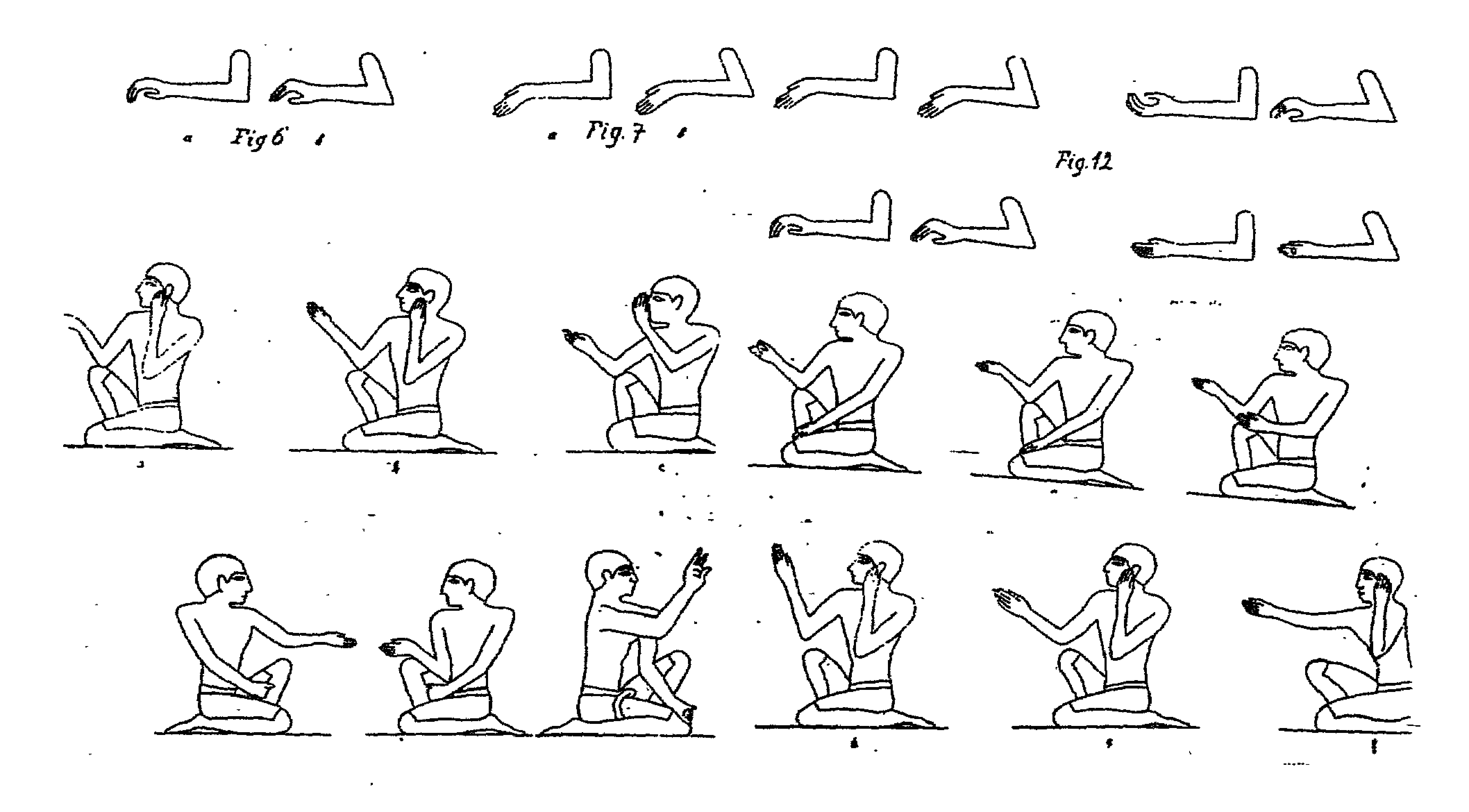
دف يتكون من مربعين

أنواع مختلفة من الشخشيخة



اجراس ذات حجوم مختلفة

ابواق مختلفة الحجوم



الحركات المختلفة لاصابع اليد والزراع التى تتم عبر تنويعات موسيقية



اشكال من التوجيه الموسيقى للعازفين يقوم بها متخصصون فى الانغام الموسيقية

اصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

* ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافى بمختلف أشكاله، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى:

أولا: سلسلة «أصوات أدبية»

– مخصصة لإبداع أدباء مصر فى كل مكان فى الشعر، فى القصة فى الرواية.

– تصدر اسبوعيا.

ثانيا: سلسلة «كتابات نقدية»

– تواكب الإبداع الأدبى بالدراسة والتحليل، ولاتغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية. وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدى

– تصدر شهريا. في منتصف كل شهر.

ثالثا: كتاب «الثقافة الجديدة»

– يتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وأدوارهم فى إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم فى خدمة الفكر والإبداع العربى.

رابعا: سلسلة «مكتبة الشباب»

– تأخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف ألوان المعرفة.

– تصدر أول كل شهر

خامسا: كتاب الأدباء

–يهتم بتقديم الواقع الثقافى والإبداعى لكل إقليم على حدة ويُعد بمثابة بانوراما كاشفة لحركة الإبداع الأدبى فى أقاليم مصر.

– يصدر شهريا

سادسا : إبداعات:

– كتاب شهرى يهتم بنشر إبداعات الشباب دون الخامسة والثلاثين.

خامساً مكتبه الشباب

١- علم السياسة .... د. على الدين هلال
٢- الإعلام والاتصال الجماهيرى .... د. سمير حسين
٣-جوهر الإيمان فى الأسلام .... جابر حمزة فرج
٤-.الأدب وفنونه .... د. محمد عنانى
٥- الأدب الشعبى وفنونه .... د. أحمد مرسى
٦- علم الاجتماع .... د. محمود الجوهرى
٧-الفنون التشكيلية .... صبحى الشارونى
٨- الموسيقى والإنسان .... فرج العنترى
٩- [الوجود خارج الذات] .... سعيد منصور
١٠- الفيلم السينمائى .... على أبو شادى
١١- المسرح والتراث العربى .... د. سمير سرحان
١٢- الثقافة الجماهيرية ... الواقع والمستقبل .... محمود سعيد
١٣-عن الشعر والشعراء .... فتحى سعيد
١٤-الطب الشرعى فى خدمة العلم .....د. صلاح الدين مكارم/د.محمد محمدى العراقى
١٥- علم الإنسان ....فوزية رمضان أيوب
١٦- التنمية الثقافة والثقافة الجماهيرية .... فؤادة البكرى
١٧- البحر عدوا وصديقا .... صلاح عبدالغنى
١٨- دفاعا عن التنوير ط١ .... د . جابر عصفور
١٩- دفاعا عن التنوير ط٢ .... د . جابر عصفور
٢٠- شخصية الطفل وثقافته .... السيد المخزنجى
٢١- الفكاهة التلفيزيونية وجمهور الأطفال .... د. سامية أحمد على
٢٢- فن الدراما التليفزيونية .... محمد الشربينى
٢٣- السيد من حقل السبانخ .... صبرى موسى
٢٤- عن الموال : دراسة فى الأدب الشعبى .... مسعود شومان
٢٥- متيافيزيقا الحركة .... د. صالح سيد
٢٦- نبوءة البطل فى السيرة الشعبية .... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
٢٧- المسرح الاقليمى وقضاياه .... أمير سلامة

رقم الايداع ٩٥/٤٠٩٨

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

الثمن جنيه واحد

الأمل للطباعة والنشر

